teatrul

PII
0584

4
1959

SUMAR

Pag

Mihai Novicov LENIN DESPRE TRADIŢIE ŞI INOVAŢIE 1

V. Pimenov CHIPUL CONDUCĂTORULUI 5

INTERPREŢII LUI LENIN

Boris Smirnov CUM L-AM ÎNŢELES PE LENIN — OMUL 8

Liviu Ciulei O SARCINĂ GREA 12

Gheorghe Leahu MOMENT EMOŢIONANT 13

Gh. Popovici-Poenaru MARELE MEU ROL 14

Stamate Popescu CUM L-AM INTERPREŢAT PE LENIN 17

B. Dmohovski LENIN 19

★

Ion Cazaban STANISLAVSKI ŞI PROBLEMELE CREAŢIEI DRAMATICE 21

Tatiana Nicolescu DRAMATURGIA LUI GOGOL PE SCENA ROMÎNEASCĂ 28

Emil Mandric „AZILUL DE NOAPTE”, ÎNTRE CLASIC ŞI EXPERIMENTAL 38

SEMNALĂM

C. Paraschivescu UNDE ESTE REPERTORIUL VIITOAREI STAGIUNI ? . . 46

PORTRETE ŞI MĂRTURII

Jules Cazaban ARTA MEA ÎN ACEŞTI 15 ANI 48

Al. Popovici SICĂ ALEXANDRESCU 56

IATĂ UNDE E PIESA

Nicolae Ţic ÎNTÎMPLĂRI ÎN AER LIBER 64

CRONICA

Florian Potra BÎRLIC ÎN VALEA CUCULUI 67

Mai semnează: *Mircea Alexandrescu, Emil Riman, Angela Ioan, Ilie Rusu* 72

TEATRUL DE AMATORI 83

ÎNSEMNĂRI 86

MERIDIANE

B. Elvin RĂSTĂLMĂCIRI 90

CĂRŢI-REVISTE

Horia Deleanu NEMIROVICI-DANCENKO, DRAMATURG ŞI PROZATOR 94

PII 0584

teatrul

aprilie
4
1959
(Anul IV)

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

Mihai Novicov

LENIN DESPRE TRADIŢIE ŞI INOVAŢIE

Problema raportului dintre tradiţie şi inovaţie ocupă un loc însemnat în învăţătura leninistă cu privire la revoluţia culturală. Referindu-se în special la preluarea moştenirii culturale a trecutului, Lenin a respins deopotrivă şi pretenţiile ridicole ale proletcultiştilor de a construi o nouă cultură proletară din nimic („cultura proletară nu este ceva care vine nu se ştie de unde, nu este o născocire a oamenilor care îşi zic specialişti în cultura proletară"), dar şi încercările unor intelectuali de a trata această acţiune ca o problemă în afara politicii. În articolul *Preţioasele mărturisiri ale lui Pitirim Sorokin*, Lenin supune unei critici îndreptăţite, afirmaţia acestui intelectual, care părăsise tocmai partidul socialist-revoluţionar, cum că, spre deosebire de politică, „munca în domeniul ştiinţei şi al instrucţiei publice este întotdeauna folositoare, este întotdeauna necesară poporului". „Pitirim Sorokin n-are dreptate..." răspunde Lenin. „Căci greşeli se fac şi în acest domeniu ; şi în literatura rusă există exemple de propovăduire îndărătnică a unor concepţii reacţionare, să zicem filozofice, de către oameni care, de bună seamă, nu sînt reacţionari". Referindu-se la şcoala şi la atitudinea pasivă, pretins „neutră" a multor profesori şi învăţători din primii ani de după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, Lenin sublinia cu tărie în cuvîntarea rostită la Consfătuirea comitetelor pentru educaţie politică ale secţiilor guberniale şi judeţene de învăţămînt public pe întreaga Rusie, la 3 noiembrie 1920, că „nu putem să nu punem chestiunea deschis, recunoscînd făţiş că, în opoziţie cu toată vechea minciună, învăţămîntul nu poate să nu fie legat de politică".

Iată deci care este miezul chestiunii. În conformitate cu spiritul întregii sale învăţături, Lenin scotea în evidenţă absurditatea oricărei încercări de a împlini sarcina preluării moştenirii, în afara sarcinilor generale ale revoluţiei proletare. E de fapt o poziţie identică cu aceea care stă la baza principiului leninist al spiritului de partid în literatură : care „trebuie să devină *o parte* integrantă a cauzei generale a proletariatului".

Raportul necesar între preluarea tradiţiei, în orice domeniu, şi „negarea" ei prin înfăptuirea transformărilor revoluţionare nu poate fi stabilit într-un mod just, decît atunci cînd se porneşte de la sarcinile fundamentale ale revoluţiei, toate celelalte subordonîndu-li-se acestora din urmă.

Dar, de bună seamă, principiul de mai sus nu este decît un principiu general, în aplicarea căruia trebuie să se ţină seamă — iarăşi în conformitate cu învăţătura leninistă — de trăsăturile specifice ale fiecărui domeniu în parte. Această ultimă

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

PJA 217/4

împrejurare capătă o greutate specifică deosebită atunci cînd urmărim să extragem din lucrările lui Lenin consecințe călăuzitoare pentru un sector atît de complicat al activității spirituale cum este acela al creației artistice. Fără să-i fi dedicat lucrări speciale, Lenin ne-a lăsat totuși drept moștenire, și în acest domeniu, o comoară de învățăminte dintre cele mai prețioase.

În articolul *Organizația de partid și literatura de partid*, ca și în cunoscuta convorbire cu Clara Zetkin, Lenin subliniază că în tratarea problemelor artei și literaturii nu se poate a nu se lua în considerație caracterul spontan, „liber și individual" al creației artistice. Mai mult, Lenin vedea una din marile cuceriri ale revoluției proletare și în faptul că ea îl eliberează pe artist de orice dependență față de gustul publicului burghez cumpărător. „Orice artist, oricine se consideră artist — citim în amintirile Clarei Zetkin — are dreptul să creeze liber, conform idealului său, fără a cunoaște vreo dependență". Pe loc însă Lenin adăuga: „Dar, se înțelege, noi sîntem comuniști. Noi nu trebuie să stăm cu mîinile încrucișate și să lăsăm haosului posibilitatea să se dezvolte în orice direcție. Noi trebuie să conducem în mod sistematic acest proces și să-i organizăm rezultatele".

Iată deci cum oricărei laturi a moștenirii leniniste ne-am adresa, sîntem îndemnați să învățăm neîncetat din uimitoarea capacitate a geniului lui Lenin de a cerceta toate fenomenele dialectic, în indisolubilă unitate a contrariilor. Numai atunci cînd revoluționarul ține seamă în permanență de *ambele* laturi ale fenomenului, el poate extrage din aceasta maximum de folos pentru rezolvarea sarcinilor practice ale revoluției. Această concluzie e pe deplin valabilă și în raport cu problemele de care ne ocupăm în prezentul articol.

Învățătura leninistă ne ajută să deosebim și aici cele două laturi „contrarii". Pe de o parte cultura proletară (deci și arta sau literatura proletară) nu poate fi construită decît pornindu-se de la însușirea întregii moșteniri culturale (referindu-se la școală, Lenin sublinia că membrii de partid nu vor putea să devină conducători în acest domeniu decît atunci cînd își vor însuși „totalitatea cunoștințelor pe care corpul didactic le-a moștenit de la burghezie"); pe de altă parte, nu putem să nu ținem seama de faptul că vechea cultură se dezvolta în condițiile unei alte societăți, în care clasele exploatatoare erau dominante și că ea a slujit, în consecință, unor scopuri cu totul diferite de acelea cărora este chemată să le slujească noua cultură socialistă.

În primii ani după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, în mod firesc, această a doua latură era mai prezentă în conștiința oamenilor, ceea ce a și dus la exagerările și denaturările proletcultiste. Dar ar fi greșit și, dacă vreți, tot atît de nihilist să vedem în antiacademismul de atunci numai denaturări și numai ignoranță. Academismul pontif, disprețuirea globală a tuturor manifestărilor artistice care veneau de jos, era atunci una din formele sub care încerca să reziste pe poziții, vechea artă, legată de burghezie. Să ne amintim de pildă de mișcarea numită la timpul său, „golovaniușcina" în teatrul sovietic. Aderenții acestui grup refuzau să joace în alte piese decît în cele „clasice". Unii își motivau poziția fățiș, cu argumente politice, alții se mascau cu exigențe de ordin estetic susținînd că piesele noi despre războiul civil sau realitatea sovietică sînt prea „slabe" și nu au roluri de nivelul necesar. Fenomene asemănătoare aveau loc și în viața literară. Criticul reacționar Voronski de la grupul „Pereval", precum și întreaga asociație intitulată pompos „Societatea pentru studiul limbii poetice" respingeau în bloc noua literatură sub pretextul că e cu mult sub nivelul celei clasice. Tocmai în luptă cu aceste atitudini vădit reacționare s-au produs cele mai multe dintre denaturările nihiliste care cereau renunțarea la întreaga tradiție. Respingîndu-le, ar fi greșit să nu ținem seamă de împrejurările specifice în care ele s-au produs, să nu avem în vedere că pînă și această renunțare spectaculoasă la „tot trecutul" era indisolubil legată de romantismul revoluționar al anilor 1917—1920, despre care vorbește cu atîta căldură Valerian Polianski susținînd că între atmosfera anilor comunismului de război și poezia respectivă există un raport necesar de determinare. (Vezi Istoria literaturii sovietice ruse, volumul I — Editura Universității din Moscova 1958 — pag. 166—167).

Poziția lui Lenin față de nihilismul proletcultiștilor era netă; Lenin cerea Congresului Proletcultului (1920) să respingă „în modul cel mai hotărît ca fiind greșite din punct de vedere teoretic și dăunătoare din punct de vedere practic orice încercări de a născoci o cultură proprie specială", precum și de a se delimita de activitatea culturală a organelor de stat și de a stabili un fel de „autonomie" în raporturile cu organizațiile partidului. Între cele două cerințe există o legătură indisolubilă. Fluturînd lozinca „culturii proletare", teoreticianul proletcultului Bogdanov continua de fapt vechea sa linie scizionistă de la „Vperiod" din perioada reacțiunii stolîpiniste. Și „născocirea" unei culturi speciale și „delimitarea" de partid și de organele de stat creau condiții favorabile pătrunderii influențelor burgheze, îi dezarmau pe tinerii artiști din studiourile „proletcultului" în fața „modei occidentale". Tocmai de aceea curentele artistice predominante în această organizație, pretins proletară, erau cele decadente, moderniste, în special futurismul. Or, este cunoscută poziția intransigentă a lui Lenin față de inovațiile diferitelor „isme" moderne. Conducătorul revoluției le respingea în primul rînd pentru caracterul lor antipopular, pentru că nu pot produce omului simplu o adevărată satisfacție estetică. „Frumosul trebuie păstrat, luat ca model, de la el trebuie să pornești, chiar dacă e «vechi». De ce să întoarcem spatele la ceea ce este cu adevărat frumos, să renunțăm la folosirea lui ca punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioară, numai pentru că e «vechi». De ce să te prosterni în fața a ceea ce este nou ca în fața unei divinități, de ce trebuie să i te supui numai pentru că «este nou»? O asemenea atitudine este un non sens, un adevărat non sens". Dar respingînd conjuncturismul capitulant în fața „modei" burgheze, Lenin condamna în aceeași măsură și conservatorismul epigonic, acceptarea necritică a valorilor trecutului numai pentru că sînt valori. Apreciind ca nimeni altul geniul lui Tolstoi, susținînd că alături de el nu poți să pui pe nimeni în Europa, Lenin îi prevenea totodată pe muncitori că „în zilele noastre orice încercare de a idealiza doctrina lui Tolstoi... aduce un prejudiciu dintre cele mai directe și mai profunde". Recunoscînd talentul lui Dostoevski, Lenin l-a susținut totuși pe Gorki în acțiunea acestuia împotriva „caramazovismului", numindu-l pe autorul *Crimei și pedepsei* un scriitor „din cale afară de rău". În concepția lui Lenin, preluarea moștenirii culturale nu putea fi despărțită pentru nici o clipă de obligația de a avea o atitudine critică, din punct de vedere al intereselor proletariatului revoluționar.

În raport cu practica, aceasta înseamnă că, în activitatea concretă, este greșită și dăunătoare orice unilateralitate. Un exemplu din chiar istoria culturii noastre contemporane e revelatoriu. Neglijarea pieselor clasice în alcătuirea repertoriilor teatrale s-a dovedit a fi dăunătoare pentru că-i lipsea pe oamenii muncii, în special tineretul, de posibilitatea de a învăța, și pe această cale, din marile modele artistice ale trecutului. Dar tot atît de dăunătoare a fost și tendința manifestată la un moment dat de unii oameni de teatru de a alcătui repertoriul, aproape în exclusivitate, din opere clasice. O atare politică rupea în mod inadmisibil teatrul de practica vie a construcției socialismului și, chiar prin aceasta, își dezvăluia conținutul reacționar. Arta nouă nu se poate dezvolta decît în cea mai strînsă legătură cu viața nouă.

Urmează deci ca, pentru îndeplinirea sarcinilor de astăzi ale creației artistice din orice ramură, folosirea tradiției, recurgerea la tradiție e o necesitate. În artă realismul socialist reprezintă continuarea firească a celor mai bune tradiții, acumulate din toate curentele și toate școlile trecutului. Cerința aceasta a fost formulată de Lenin cu maximă claritate în cunoscutele teze despre cultura proletară, luîndu-se ca exemplu marxismul însuși, care „și-a cucerit însemnătatea istorică mondială de ideologie a proletariatului revoluționar, datorită faptului că nu a respins cîtuși de puțin cuceririle valoroase ale epocii burgheze, ci, dimpotrivă, și-a însușit și a prelucrat tot ce a fost mai de preț în dezvoltarea de mai bine de două mii de ani a gîndirii și culturii umane". Dar, citîndu-se foarte des această frază, uneori se uită a se adăuga că ideea leninistă nu poate fi înțeleasă și însușită *pînă la capăt* dacă nu se are în vedere și concluzia imediat următoare: „Numai munca necontenită pe această bază și în aceeași direcție, însuflețită de experiența practică a dictaturii proletariatului ca ultimă luptă a lui împotriva oricărei exploatări, poate fi recunoscută ca dezvoltare a unei culturi cu adevărat proletare".

Cultura proletară nu este deci doar o continuare a culturii trecutului, ci și o treaptă cu totul nouă, calitativ superioară a culturii umane. Dacă nu ne putem închipui construirea culturii proletare în orice domeniu (realismul socialist, de pildă), fără valorificarea tradiției, este tot atît de imposibil să ne închipuim o creație artistică cu adevărat revoluționară, dacă ea, această creație, nu manifestă o ostilitate categorică față de orice fel de epigonism, dacă nu tinde spre înnoire în toate direcțiile.

Dar cum să deosebim falsele „inovații" ale modernismului steril, de adevăratul spirit înnoitor al culturii proletare? Și la această întrebare învățătura leninistă dă un răspuns pe cît de limpede pe atît de precis. Criteriul fără greș este practica revoluționară. Tendințele noi în orice creație revoluționară se nasc din legătura strînsă cu lupta și se verifică în luptă. Încă în 1905 vorbind de literatura cu adevărat liberă „legată fățiș de proletariat", Lenin scria că ea „va fecunda ultimul cuvînt al gîndirii revoluționare a omenirii prin experiența și munca vie a proletariatului socialist"; iar, în toiul războiului civil, găsea timp să evidențieze o carte modestă *(Un an de luptă cu arma și cu plugul* de Alexandr Todovski) numai pentru că autorul a redat foarte simplu și foarte viu „experiența activității, în decurs de un an, a celor care conduc munca de construire a Puterii Sovietice" într-un județ îndepărtat al uriașei Rusii. „Editarea cîtorva sute sau cel puțin a cîtorva zeci de astfel de descrieri dintre cele mai bune, mai veridice, mai nemeșteșugite, mai bogate în conținut, în fapte prețioase, — scria Lenin în articolul *Un mic tablou pentru lămurirea unor mari probleme* — ar fi infinit mai folositoare pentru cauza socialismului decît multe din cele scrise în ziare, reviste și cărți de către publiciștii rutineri, care de cele mai multe ori nu văd viața îndărătul hîrtiei". În sfîrșit, în discuția cu Clara Zetkin, referindu-se la arta „într-adevăr măreață" la care au dreptul muncitorii și țăranii care au făcut revoluția, Lenin sublinia din nou cerința ca artiștii să creeze ținînd seamă mereu, numai și numai de interesele poporului și ale revoluției, căci numai pe acest teren se va dezvolta o „artă comunistă într-adevăr nouă și mare", care va crea și „o formă corespunzătoare conținutului său".

Previziunea leninistă a fost în întregime confirmată de experiența de peste 40 de ani a artei și literaturii sovietice, precum și de experiența artiștilor din Republica Populară Romînă și din alte țări ale lagărului socialist. Cele mai de seamă și cele mai durabile inovații s-au obținut acolo unde și atunci cînd creația artistică s-a dezvoltat în legătură indisolubilă cu activitatea revoluționară și munca vie, creatoare, constructivă, a maselor. A înnoi arta astăzi — și în conținut și în formă — înseamnă a crea opere în stare să reflecte mai complet și mai adînc ofensiva victorioasă a socialismului și a comunismului, în stare să ajute operativ și eficient la o cît mai deplină victorie a comunismului în toate sectoarele vieții umane.

V. Pimenov

CHIPUL CONDUCĂTORULUI [*]

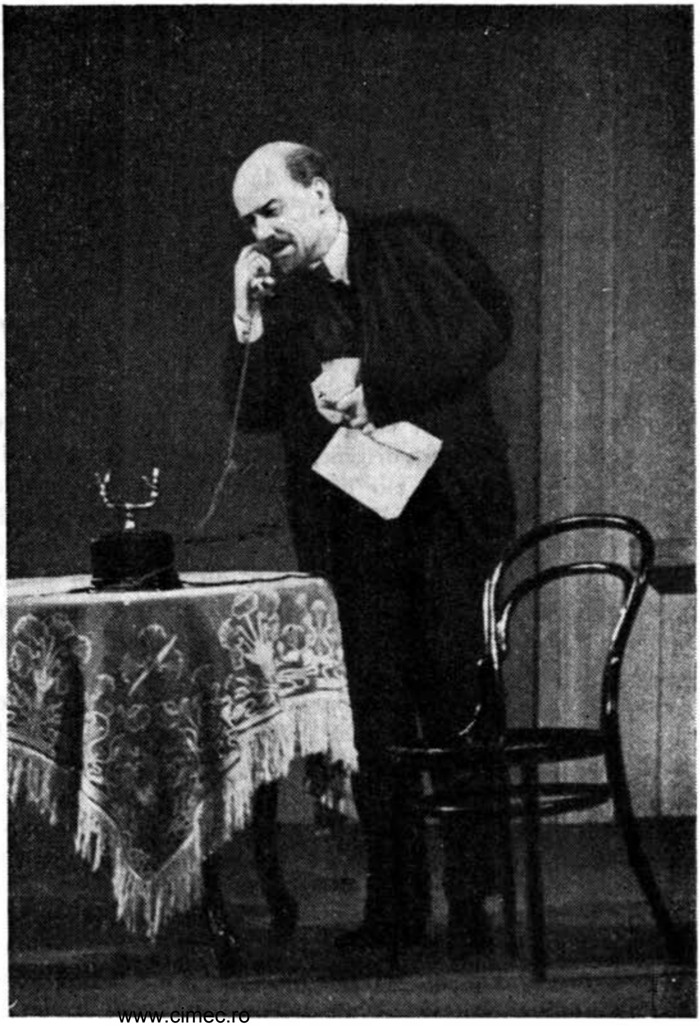
Chipul marelui conducător al revoluției, Vladimir Ilici Lenin, creat în dramaturgia și pe scenele teatrelor sovietice este, poate, cea mai concludentă mărturie a maturității ideologice și artistice a artei socialiste. A crea chipul lui Lenin înseamnă a întruchipa tot ce este mai bun în făptura omenească și în omenire, cele mai cutezătoare visuri despre viitor și cea mai lucidă practică a prezentului, cea mai desăvîrșită măreție a geniului și cea mai modestă simplitate a omului muncitor.

Dramaturgii și oamenii de teatru sovietici, nutrind de mult dorința fierbinte de a crea în artă nemuritorul chip al lui Vladimir Ilici Lenin, au pășit la înfăptuirea acestei uriașe sarcini după ce în literatura noastră dramatică se acumulase o experiență bogată și rodnică de muncă asupra caracterului nou, fără precedent

---

[*] Articol scris special pentru revista „Teatrul".

★



V. Cestnokov în „Anul furtunii" de A. Kapler — Teatrul Academic „A. S. Pușkin" din Leningrad încă, caracterul omului sovietic, care a construit prima societate din lume a oamenilor muncii liberi și egali în drepturi.

În piesa marelui nostru dramaturg Konstantin Treniev *Pe malurile Nevei*, pentru prima oară în istoria teatrului sovietic, Lenin apărea în final, încununînd parcă minunatul edificiu al acestei drame despre oamenii învingători, despre oamenii care înfăptuiseră revoluția. În piesa lui Treniev, rolul lui Lenin nu avea încă text ; se rezolva deocamdată numai prima parte a acestei uriașe sarcini — crearea aspectului exterior al conducătorului, găsirea măștii scenice, însușirea particularităților exterioare tipice ale gesturilor lui Lenin, ale privirii sale, a felului deosebit în care el își înclina capul. Apariția pe scenă a genialului făuritor al revoluției a fost întîmpinată cu o furtună de ovații. Și cu toate că de pe scenă nu răsunase încă vocea neprețuită a lui Lenin, primul pas fusese făcut, chipul lui Lenin intrase în dramaturgie.

Nu vom vorbi amănunțit despre lucrarea dramatică *Adevărul* de Aleksandr Korneiciuk, în care actorul M. Strauh a înfățișat admirabil cea ce era principal în caracterul lui Lenin — furtunosul său temperament revoluționar. Nu ne vom opri nici la renumitele filme despre Lenin — *Lenin în Octombrie* și *Lenin în anul 1919*, filme care au purtat în lumea întreagă viguroasa artă a talentatului nostru actor — Boris Șciukin, unul dintre primii creatori ai chipului lui Ilici, mereu prezent în inimile popoarelor.

Acestea sînt azi de domeniul istoriei. Veșnic vie, rodnică, instructivă, dar istorie.

Am dori să vorbim despre întîlnirile noastre de acum pe tărîmul artei, cu cuvîntul, ideea, fapta, universul lăuntric, concepția despre lume, viața lui Lenin.

Este vorba în primul rînd despre remarcabila realizare a actorului de la Teatrul de Artă din Moscova — Boris Smirnov, care a creat figura lui Lenin în spectacolul *A treia patetică* de N. Pogodin.

Trilogia lui N. Pogodin *Omul cu arma, Orologiul Kremlinului* și, în sfîrșit, *A treia patetică* — este o strălucită depănare scenică a faptelor lui Lenin, în diferite epoci ale vieții și luptei statului sovietic, o povestire despre partid, despre revoluție, despre poporul care a săvîrșit-o. În aceste minunate piese, alcătuind laolaltă oarecum o vie și originală enciclopedie a revoluției socialiste, în necurmata ei desfășurare chiar în zile de pace, găsim cugetări adînci ale autorului privind nu numai drumul străbătut, ci și cel ce ne stă încă în față.

A treia patetică pulsează, în adevăr, de cea mai arzătoare actualitate. Piesa vorbește despre ultimele luni și zile din viața lui Lenin, ridică o seamă de probleme extrem de importante și astăzi pentru noi — probleme ale înaltei etici revoluționare, ale umanismului socialist, ale îndreptățitei asprimi de clasă și nesfîrșitei blîndeți leniniste față de oameni, ale profundei încrederi în om și ale intransigenței neabătute față de orice îndepărtare de la normele moralei noi, comuniste.

Dacă în *Omul cu arma* l-am văzut pe Lenin în zilele luptelor revoluționare, pe Lenin inspirator al marii revoluții socialiste ; dacă în *Orologiul Kremlinului* l-am cunoscut pe Lenin la cîrma tînărului stat sovietic, care încă mai respingea atacurile înverșunate ale dușmanilor ; în *A treia patetică* ne întîlnim cu Lenin — conducător al poporului, educator al noului caracter al omului-învingător, constructor activ al noii societăți socialiste. În fața lui Lenin, în fața partidului, în fața poporului stătea poate cea mai dificilă, cea mai grandioasă sarcină : să păstreze marețele cuceriri revoluționare, să demonstreze că întoarcerea lumii vechi nu mai este cu putință, că „bolșevismul este o chestiune serioasă și de lungă durată". Dar a construi noul stat înseamnă înainte de toate a educa un om nou. Tema educării omului a devenit principala temă a piesei lui N. Pogodin și a spectacolului de la M.H.A.T., pus în scenă de marele nostru regizor, discipol al lui Stanislavski, Mihail Kedrov.

Rolul lui Lenin este interpretat de actorul B. Smirnov. Revoluția simțită ca o sărbătoare, ca un măreț triumf al omeniei și echității, colorează în acest spectacol toate scenele în care apare Lenin, ca și originala tratare a marelui personaj de către actorul Smirnov. Uriașul, inepuizabilul optimism leninist, care răzbate în fiecare cuvînt pe care-l rostește, în fiecare privire, în pofida bolii grele ce-l măcina, se realizează în acest spectacol, în interpretarea lui B. Smirnov — din întîlnirea lui Lenin cu oamenii. În oameni, Lenin, cel mai uman dintre oameni, credea fără precupețire, chiar dacă la început ei săvîrșeau greșeli. Actorul însă dezvăluie și un alt aspect al caracterului conducătorului : intransigența lui față de crimele împotriva poporului, față de încălcarea înaltei discipline de partid. Și atunci cînd este nevoie ca un om care s-a rupt de partid, de popor, să fie înfierat cu asprime și fără ocolișuri, atunci nu-l mai ai în față pe „Lenin cel bun", așa cum și-l închipuie cei lipsiți de perspectivă, ci pe „Lenin cel bun", așa cum îl înțelege poporul, adică bun cu poporul, pedepsind pe renegați, pe dușmani, pe trădători.

Chipul lui Lenin realizat în spectacolul Teatrului de Artă este o nouă etapă în rezolvarea caracterului genialului conducător al revoluției de către arta sovietică.

O interesantă realizare actoricească a maestrului scenei leningrădene, Cestnokov, a prilejuit-o și spectacolul *Anul furtunii* de A. Kapler. Cestnokov tratează într-un fel propriu chipul lui Lenin. El subliniază forța și logica dialectică deosebită și implacabilă a gîndirii conducătorului în momentul cînd, impusă de viață, această dialectică revoluționară a lui Lenin mătură necruțător din cale toate raționamentele filistine, lașe, potrivit cărora revoluția ar fi o cruzime, iar luptele — contraindicate intelectului rus.

Una din cele mai reușite scene ale spectacolului, este scena convorbirii îndelungate, cordiale dintre Lenin și Gorki. În fața noastră prinde viață, concret și palpabil parcă, gîndirea vie, suplă, genială a lui Lenin, care întrunește și culmile cucerite ale umanismului și condamnarea aspră și ura sfîntă împotriva dușmanilor cauzei poporului.

Cu chipul lui Lenin ne-am întîlnit recent și în spectacolul Teatrului Tînărului Spectator *În numele revoluției* al dramaturgului M. Șatrov. Ani grei, aspri. Țara ruinată și înfometată. Mii de probleme militare, de stat ce nu suportă amînare. Lenin însă se gîndește la copii, la vagabonzi, la cei pe care războiul și ruina i-au lăsat fără părinți, fără cămin, fără pîine. A te gîndi însă la copii înseamnă a te gîndi la viitor. De aceea, excelenta interpretare a rolului lui Lenin de către artistul Kolesnikov este pătrunsă în acest spectacol de o încredere nemărginită în mărețul viitor al tinerei țări.

***

...Teatrul sovietic a străbătut un drum de importante și rodnice realizări, adîncind, interpretînd, generalizînd din punct de vedere filozofic tot mai mult chipul și caracterul lui Lenin : de la apariția lui scenică, lipsită de orice replică, doar cu gestul obișnuit al mîinii întinse înainte, către viitor, pînă la complexul caracter al lui Ilici din *A treia patetică* de N. Pogodin.

Cu toate acestea, munca noastră nu s-a sfîrșit. Dramaturgii, regizorii și actorii sovietici vor căuta și mai departe aspecte mereu noi ale acestui măreț chip, considerînd întruchiparea lui, cu adevărat creatoare, cu adevărat artistică, drept cea mai nobilă sarcină cetățenească a lor.

Boris Smirnov

CUM L-AM ÎNȚELES PE LENIN-OMUL*

Ce poate fi mai pasionant, mai plin de onoare și de răspundere în arta teatrală, decît crearea chipului lui Lenin! Lenin, una din cele mai mari figuri istorice, este în același timp și cel mai viu contemporan. Tema Lenin cere o colosală încordare a tuturor forțelor de creație, a tuturor cunoștințelor, reprezentînd pentru un creator un „bilanț" original al experienței sale artistice. Talentatul dramaturg Nicolai Pogodin a creat, după cum se știe, o trilogie — *Omul cu arma, Orologiul Kremlinului, A treia patetică*. Am avut fericirea să joc în ultimele două piese.

Chipul lui Lenin l-am creat pentru prima dată în 1956 — dată care coincide cu intrarea mea la M.H.A.T. —, și reprezintă o nouă etapă în viața mea de actor: trecerea de la rolurile lirice la cele eroice. Iată deci, că au trecut cîțiva ani de cînd interpretez rolul Lenin și pot afirma că munca și perfecționarea mea pentru acest rol, nu cunosc limite.

Caracterul complex al sarcinii mele constă în crearea lumii spirituale a marelui gînditor revoluționar. În piesa *A treia patetică*, Vladimir Ilici trăiește ultimii ani ai vieții sale. Elementul principal, esențial al rolului este sublinierea grijii neostenite a lui Ilici pentru viitorul Uniunii Sovietice, pentru partid, pentru făurirea omului nou. În munca încordată și plină de emoții a teatrului și a mea, pentru realizarea acestui rol un factor însemnat l-a constituit colaborarea creatoare între dramaturg, regizor și artiști.

Cu Nicolai Pogodin m-am întîlnit acum cîțiva ani la M.H.A.T., cînd am fost invitat să interpretez rolul Lenin în *Orologiul Kremlinului* — și am fost cucerit de personalitatea acestui om deosebit de interesant. Părerea mea este că *A treia patetică* încununează „Leniniana" lui. Aici Lenin este prezentat în chip complex, multilateral, ca om de stat și pur și simplu ca om.

La fel de importantă s-a dovedit pentru mine și întîlnirea cu M. Kedrov. Eu sînt — cum s-ar spune — un „proaspăt" cadru al M.H.A.T.-ului și în activitatea mea trecută, n-am avut prilejul să lucrez cu acest regizor.

Adevărat purtător al tradiției M.H.A.T.-ului în ce are ea mai bun, regizor eminent, M. Kedrov a știut să insufle pasiune pentru această piesă întregului colectiv, care avea de rezolvat o sarcină atît de grea și complicată. În tot timpul muncii noastre, am lucrat alături de M. Kedrov care, cu o abnegație demnă de laudă, m-a îndrumat pe drumul complex al creării chipului lui Lenin.

Chiar din prima scenă, aceea a sosirii lui Lenin la Oțelării, la atelierele lăsate în paragină, și din care avea să se nască pentru întîia oară oțelul nostru, „tot atît de bun ca cel din Ruhr", se simte cum ia naștere orînduirea socialistă.

În munca depusă pentru realizarea acestei scene, am încercat să nu merg pe linia „scenei de masă", în concepția obișnuită, ci am vrut să redau sensibil contactul viu, uman, veridic, între popor și conducătorul său. Kedrov a știut să facă din cel mai neînsemnat interpret al acestei scene, un participant activ al marelui și importantului eveniment: sosirea lui Lenin în mijlocul eroicilor oțelari. Fiecare interpret, chiar și cel fără text, participă intens la evenimentele care se desfășoară în uzină.

„Toate speranțele noastre, tot viitorul nostru, toată viața noastră este proletariatul, în care niciodată nu te poți înșela" — spune Lenin, și de aceea nimic și nimeni nu-i poate strica buna dispoziție: nici covorul, pe care în mod atît de nepotrivit (e adevărat, dintr-un sentiment de adînc respect) l-au întins muncitorii în fața lui, nici atacul menșevicilor, nimic nu ascunde privirii pătrunzătoare a lui Lenin, lucrul principal — nașterea omului nou, stăpîn al vieții, omul muncii.

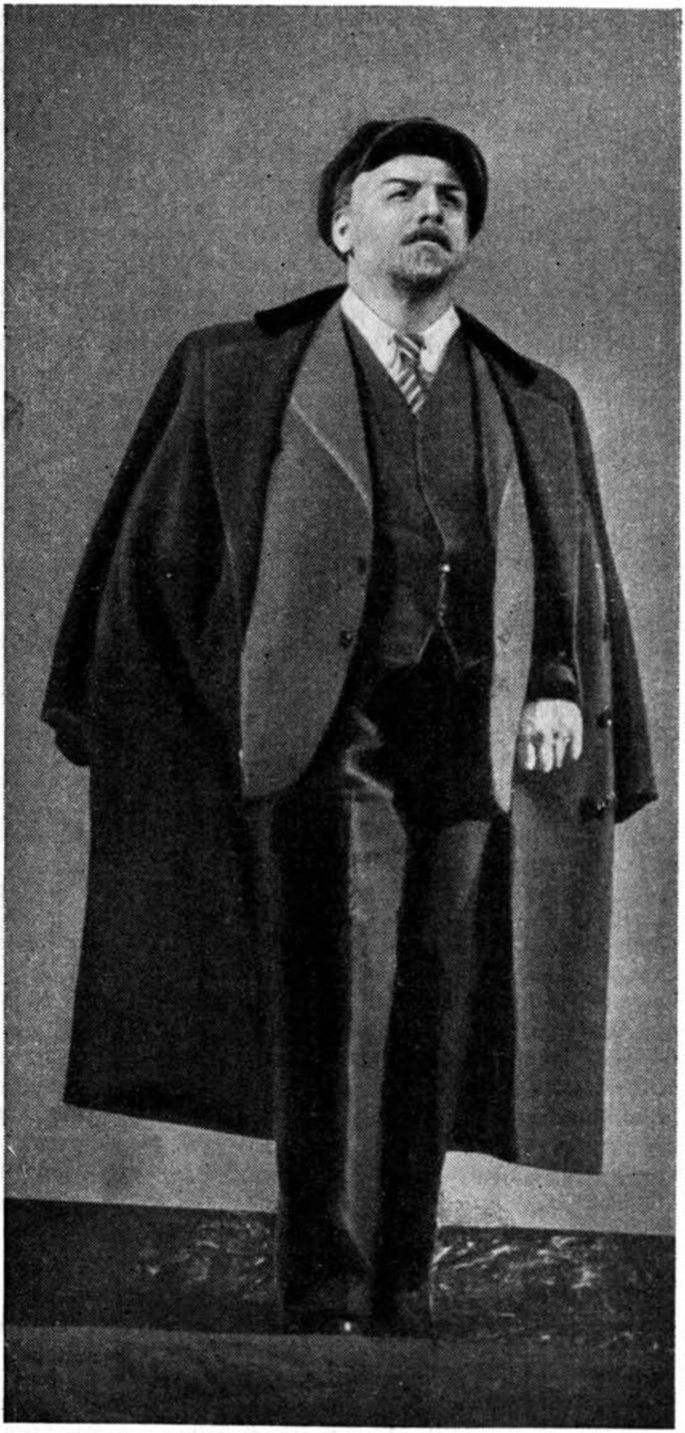
---

* Articol transmis prin telefon revistei noastre.

În ateliere vine un om simplu și plin de grijă față de oameni. Toți se mîndresc cu felul lui deschis de a fi. Lenin, atent cu fiecare om, oricît de neînsemnat ar fi el, este în același timp deosebit de sincer, de deschis în legăturile lui cu oamenii. Iar oamenii sînt cuprinși de o însuflețire plină de bucurie, căci oțelul lor este de calitate — primul oțel sovietic. Această scenă, a întîlnirii proletarilor cu conducătorul lor, este cu adevărat patetică.

Am vrut să redau într-un ritm crescînd al acțiunii, arta lui Lenin de a detecta cele mai importante fenomene ale vieții, de a defini simplu și clar sensul politic al evenimentelor. Am încercat, îndeosebi, să redau strălucirea orbitoare a gîndirii leniniste, logica ei perfectă. Ca interpret, am urmărit tot timpul și urmăresc să redau această fulgerătoare percepere a realității care-l caracteriza pe Lenin, să realizez transmiterea, cu maximum de claritate, a torentului său de gînduri; capacitatea lui Lenin de a se descurca în lumea complexă a sufletului omenesc, de a sezisa tot ce este bun și valoros și de a respinge cu hotărîre tot ce este josnic. Nu uit, de asemenea, nici o clipă că Lenin a fost un minunat interlocutor și un orator inspirat.

Ca nici o altă artă, arta dramatică permite redarea vieții omului în mișcare, pe scenă, acum,



Boris Smirnov în „A treia patetică" de N. Pogodin — Teatrul Academic de Artă din Moscova azi, concret. *A treia patetică* a lui Pogodin reprezintă în același timp un mare tablou istoric și o lucrare foarte actuală, contemporană, și ascuțit publicistică. Tema educării omului nou, omul societății comuniste de mîine, străbate ca un fir roșu întregul spectacol.

Increderea în oamenii muncii, chiar dacă aceștia șovăie uneori — ca de pildă inginerul comunist Sostravețki — „fire delicată și sensibilă", — această încredere nu-l părăsește niciodată pe Lenin. „Să iubești oamenii, este o sarcină din cale afară de grea" — spune V. I. Lenin în piesă.

Adevăratul umanism străbate scena în care Irina, zdrobită de durere vine la Lenin, bolnav, ca să ceară îngăduință pentru fratele ei. A ierta ceea ce nu se poate ierta — un „comunist" șperțar — este un lucru imposibil. Și Lenin, fără cruțare pentru vinovat, știe în același timp să împace inima și rațiunea acestei femei. Lenin judecă lucrurile de pe înalte poziții principiale, în numele unor idealuri luminoase, superioare. Nici un fel de compromis — aceasta caracterizează puritatea de cristal a moralei lui Lenin. Nu o dragoste măruntă poartă Lenin oamenilor, ci o dragoste mare. Aici răsună cu o deosebită forță tema unui profund umanism principial.

Chipul lui Lenin strălucește asemenea unei pietre prețioase cu nenumărate culori și nuanțe. Delicat, cu mult tact și multă finețe sufletească, acest om este în același timp dur, intransigent față de tot ce este ostil concepției lui de bolșevic și om.

A sluji oamenilor — iată temeiul comportării lui ; a nu admite cu nici un preț să se lase servit — iată legea de fier a existenței sale pînă în ultima clipă. Lenin are o strălucire lăuntrică, profundă, și așa am vrut noi să-l întruchipăm în finalul spectacolului, ca să rămînă viu și real în memoria oamenilor.

Prin tensiunea ei, piesa se ridică pe culmile tragediei ; în același timp însă, *A treia patetică* se înscrie ca o creație neobișnuit de optimistă, deoarece chipul lui Lenin este nemuritor.

Cînd am creat prima dată chipul lui Lenin, acum trei ani, am dus o intensă și profundă muncă de documentare, pe care am continuat-o acum. De fapt, această afirmație nu corespunde întrutotul realității : este o muncă pe care o duc în permanență și nu o întrerup nici o clipă.

Pe scenă, numeroase trăsături ca : mersul, gesturile, graseierea caracteristică, au devenit, s-ar zice, a doua mea natură. M-am obișnuit atît de mult cu ele, încît acum, „intrarea în personaj" a devenit pentru mine ceva organic. În perioada pregătirii acestui rol, în *Orologiul Kremlinului*, eram deosebit de preocupat de asemănarea exterioară, ca să spun așa, portretistică. Aceasta nu vrea să spună că atunci nu am acordat atenția cuvenită dezvoltării personajului. Acum însă, pregătindu-mă pentru *A treia patetică*, am fost deosebit de preocupat de ceea ce constituie elementul esențial al chipului lui Lenin. N-am mai căutat asemănarea exterioară, ci am urmărit cu deosebire logica lăuntrică a gîndirii lui. De aceea, — am să vă dezvălui un secret — cu toată răspunderea de care sînt conștient, aici îmi permit să improvizez (cu toate că în general acest lucru nu-l utilizez ca sistem). Și machiajul este mult mai simplu decît în *Orologiul*. Acolo era aproape o mască, redînd cu fidelitate aspectul fizic al lui Lenin. Acum am simplificat mult, după principiul că asemănarea trebuie să existe, dar trebuie să fie luată în considerație și fața actorului.

Să vă dau un exemplu. Fruntea lui Lenin, de pildă. În *Orologiul* îmi „făceam" o frunte care copia cu minuțiozitate fruntea, după fotografii și portrete. Acum, folosindu-mă de faptul că am eu însumi o frunte destul de înaltă, nu o mai machiez în nici un fel. În chipul acesta, nici ochii nu socotesc necesar să-i mai machiez ; caut să-i fac să semene prin expresie, nu prin imitare fizică, cu ochii lui Lenin.

Am mers, așadar, în acel rol pe linia dezvoltării și prezentării complexității lumii interioare, simplificînd la maximum latura asemănării fizice prin machiaj, căutînd doar s-o sugerez prin cîteva gesturi — și acestea discrete. Am căutat tot mai complicate rezolvări psihologice. Căci asemănarea fizică, prea amănunțită, încătușează artistul, care-și dobîndește libertatea doar cînd urmărește să redea calitățile spirituale ale personajului.

Aici trebuie să fac o paranteză. Țin să vă amintesc că pe scenele teatrelor sovietice chipul lui Lenin a fost prezentat de nenumărate ori. Toți — sau aproape toți — interpreții merg pe linia clasicelor gesturi, a unui machiaj cît mai fidel chipului lui Lenin, într-un cuvînt, pe linia cea mai ușoară: a asemănării fizice. Am căutat să evit această cale bătătorită. Am urmărit ca pe scena M.H.A.T.-ului, Lenin să fie recunoscut nu numai de cei care l-au cunoscut în viață, ci și de generația tînără care trebuie să-l perceapă ca pe un om viu, să recunoască sufletul, gîndirea lui Lenin. Am căutat să redau ceea ce consider că e un lucru nou, în acest spectacol: și anume suflul contemporaneității.

Aș vrea să accentuez că n-aș fi reușit să creez niciodată chipul lui Lenin, în cele șase luni cît au durat repetițiile, fără truda și contribuția întregului colectiv al teatrului. Însăși concepția regizorală a dezvăluirii chipului lui Lenin — concepție pe care mi-am însușit-o în întregime — se bazează pe colectiv. O pildă, din multe: scena din uzină nu s-a construit pe chipul lui Lenin, ci pe dialogul lăuntric, original, al lui Lenin cu poporul — realizat de toți interpreții, în cele mai mici detalii expresive. De altfel, în crearea rolului am avut nevoie mai mult ca oricînd, de atmosferă, ceea ce colectivul, foarte închegat, cu un joc deosebit de concentrat, a realizat pe deplin.

În afară de aceasta, de mare însemnătate a fost nu numai pregătirea propriu-zisă a rolului — adică cele șase luni de repetiție —, ci și un anume, aș zice, antrenament personal. Citesc neîntrerupt o seamă de materiale în legătură cu Lenin. În asemenea împrejurări se obișnuiește să ți se dea întreaga listă a operelor lui Lenin, drept cărți de căpătîi. Ceea ce sună, nu știu cum, prea puțin convingător. Dar aceasta este realitatea. Dacă în prima etapă, atunci cînd pregăteam *Orologiul*, am pus accentul pe studierea operelor lui Lenin, pentru a sezisa mai bine modul de gîndire al conducătorului, acum studiind în continuare am acordat o mai mare atenție memoriilor publicate de cei care l-au cunoscut, diferitelor cărți legate de viața lui Lenin. Deosebit de utilă mi-a fost, dintre acestea, culegerea, recent apărută, *Gorki despre Lenin*, deși citirea oricăror lucrări privind pe Lenin și colecționarea oricăror altor materiale — picturi, fotografii, stampe — au devenit pentru mine o preocupare obișnuită, o pasiune.

Am căutat, de asemenea, să aflu, și am reținut multe trăsături interesante, lucruri noi și uneori chiar nuanțe imperceptibile din întîlnirile și convorbirile mele cu oamenii care l-au cunoscut îndeaproape pe Lenin. În această direcție, deosebit de instructive mi-au fost întîlnirile și cu muncitorii bătrîni, veterani ai revoluției noastre, care au avut prilejul să stea în preajma lui Lenin și care sînt cetățeni ai republicilor de democrație populară, vizitate de mine cu ocazia turneului M.H.A.T.-ului, în vara anului 1956.

Înainte de premiera piesei *A treia patetică*, teatrul a organizat întîlniri cu veteranii bolșevici, care au lucrat alături de Lenin, sau l-au cunoscut. Am jucat în fața acestora fragmente din piesa, încă în lucru, și am supus jocul meu discuțiilor. De un deosebit interes și folos mi-a fost întîlnirea cu Totieva, secretara lui Lenin, la Kremlin, în ultimii lui ani de viață. Observațiile ei m-au ajutat foarte mult în dezvăluirea caracterului lui Lenin.

În general, contactul cu oamenii vii, depănarea amintirilor unor oameni obișnuiți — muncitori și țărani — mi-au furnizat un bogat material de „amănunte veridice", mi-au înlesnit să înțeleg și mai bine pe Lenin — omul.

Artistul care interpretează rolul Lenin trebuie să-și apropie și să educe zi de zi, în sine însuși, trăsături care erau proprii marelui conducător; deoarece Lenin nu poate fi „reprezentat" pe scenă; ca să *trăiască* în spațiul și timpul scenic, el trebuie să fie trăit.

Liviu Ciulei

O SARCINĂ GREA

Liviu Ciulei în „Omul cu arma" de N. Pogodin — Teatrul Municipal

Interpretînd rolul de grea răspundere al personajului Lenin în piesa *Omul cu arma,* am căzut de acord cu Ion Olteanu, regizorul spectacolului, la reliefarea mai multor trăsături pe care le-am considerat principale. Complexitatea acestei mari figuri istorice a secolului nostru este poate o sarcină prea greu de atins pe parcursul a trei scene scurte, care ilustrează doar cîteva clipe din viața lui Lenin. Acțiunile, în care autorul piesei ni-l înfățișează, sînt limitate la cadrul dramatic pe care i l-a permis construcția piesei. Sarcina ce-mi revenea era, ca în cadrul acestor fragmente de acțiune, să sugerez spectatorilor, cu mijloace actoricești, personalitatea geniului politic care a fost Lenin. Sigur că este un lucru foarte greu acesta. De aceea, am urmărit în afară de redarea textului, cu sensurile lui cît mai intim trăite, — așa cum am încercat pe toate căile să le gîndesc în mintea personajului —, să redau acele trăsături principale de care pomeneam și pe care le-am considerat a fi următoarele:

a) capacitatea acestui mare om de a cuprinde o pluralitate de probleme în același timp. În aceeași fracțiune de secundă. mintea lui să sezisese detaliul și întregul, să-l plaseze în complexul concepției lui despre societate și lume, să țină seama de condițiile realității imediate și de năzuințele pe care le trăia pentru omenire;

b) atenția deosebită pe care o acordă frămîntărilor în fiecare om, dar mai ales în oamenii simpli legați direct de viață, fără a folosi abstracțiuni intelectuale, am considerat-o a fi a doua trăsătură caracteristică, principală. Învăluirea acestei atenții cu căldura afectivă în ascultarea „omului cu arma", a fost iarăși o preocupare de seamă.

În primul tablou al actului III, cînd Lenin e singur în biroul lui de la Smolnîi, am încercat să accentuez și mai mult, decît în restul piesei, intimitatea personajului, căutînd să adaug profilului istoric, datele de viață ale personajului.

Toate aceste gînduri trebuie îmbrăcate, pentru scenă, cu elementele care să satisfacă atîtea și atîtea păreri pe care fiecare om și le-a preconceput despre figura și personalitatea lui Lenin. Cît trebuie să corespundă imaginea personală a lui Lenin cu imaginea pe care fiecare om o poartă în el, dozarea acestui raport este, desigur, o treabă foarte grea. Realizarea unui asemenea rol nu poate fi considerată drept finită niciodată, pentru că adîncimile unui astfel de personaj sînt atît de nelimitate. Acestea au fost unele din deziderateIe mele pe care am vrut să le împărtășesc publicului din întregul compoziției. Nu pot fi judecătorul meu în realizarea lor.

Gheorghe Leahu

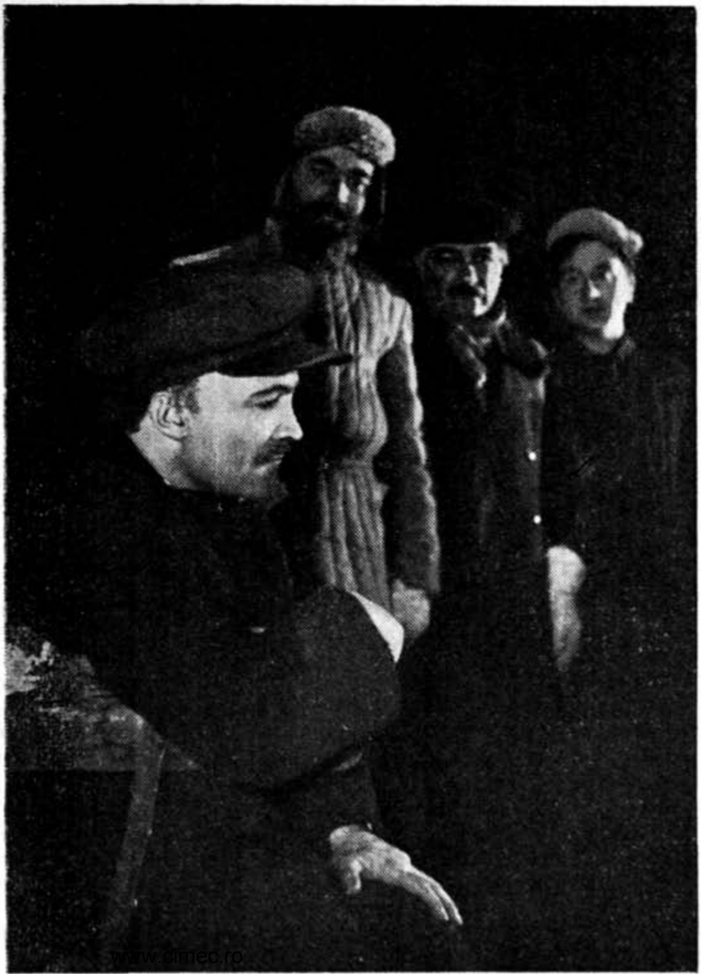
MOMENT EMOŢIONANT

Unele date fizice şi temperamentale personale au stat la baza îndemnurilor prieteneşti, care au sfîrşit prin a mă convinge să-l interpretez pe Lenin. N-am primit dintru început cu uşurinţă aceste recomandări. Mi se părea că nu-i uşor pentru un actor să întruchipeze o anume personalitate, a cărei imagine fizică este atît de cunoscută tuturor. În al doilea rînd, era vorba nu de o oarecare personalitate, ci de personalitatea lui Lenin, care determină un grad de responsabilitate copleşitoare pentru un artist conştient de limitele dimensiunilor lui proprii.

Totuşi, curajul l-a avut înaintea oricui, autorul. Apoi, o serie de interpreţi din Uniunea Sovietică. Sînt cunoscute celebrele creaţii în rolul Lenin dobîndite de Şciukin, Smirnov şi Strauh. La noi în ţară, spectacolul festiv din 7 noiembrie 1957 mi-a prilejuit — ca să zic aşa — pionieratul în prezentarea figurii lui Lenin, într-o montare scenică tot pe text de Pogodin, sub îngrijirea colegului meu, Ion Maximilian. Mai cunoscute, însă sînt: creaţia artistului emerit Liviu Ciulei de la Teatrul Municipal, şi a tînărului şi talentatului actor Popovici-Poenaru de la Teatrul de Stat din Bacău, respectiv în *Omul cu arma* şi *Orologiul Kremlinului*, care au marcat, pe planuri diferite, modalităţi de întruchipare scenică a marelui Lenin.

Străduinţa mea de azi s-a bucurat de nepreţuita îndrumare a regizorului Boris Mihailovici Dmohovski, distins om de artă al Uniunii Sovietice, ceea ce a constituit pentru mine un neîndoios avantaj.

E firesc să se poată spune multe lucruri despre munca la acest rol. Mi-aş permite să amintesc doar cîteva aspecte. Documentarea a însemnat, în cazul de faţă, lectura atentă a multor sute de pagini din ceea ce a scris Lenin şi ceea ce s-a scris despre el... Am considerat că pentru a-l interpreta pe Lenin, trebuie să pătrunzi în însăşi natura lui intimă de gîndire şi acţiune. Acest lucru este foarte complex, şi a te apropia cît mai mult posibil de acest ţel constituie, cred, sarcina



Gheorghe Leahu în „Orologiul Kremlinului" de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Timişoara principală actoricească. Numai ca să-l înțelegi pe Lenin, în modalitatea lui proprie de a pune întrebări pentru care avea dinainte răspunsuri, sau felul de a folosi întrebările pentru a determina interlocutorului un unic răspuns, cel adevărat, cel necesar — a trebuit multă, multă strădanie și nici azi nu știu cît voi fi reușit să conving în acest spirit pe parteneri și publicul spectator. În această piesă a lui Pogodin, Lenin este pus în situația de a se întîlni cu reprezentanți ai tuturor claselor și păturilor sociale rusești din perioada N.E.P.-ului, cîteodată prin intermediul unei singure fraze. Și nu numai caracterul diferit al acestor întîlniri trebuia găsit, ci și poziția — dacă vreți — leninistă față de aceste situații diferite, față de acești oameni cu optică atît de multicoloră. A marca scenic și convingător privirea lui Lenin peste veacuri, abordarea tuturor problemelor de pe poziția devenirii lor, a perspectivelor ce le conțin, este un lucru deosebit de dificil și de mare răspundere.

A gîndi, așadar, că interpretării lui Lenin îi este suficientă punerea degetului mare la vestă, pasul repede, capul puțin aplecat, sau mîna dreaptă întinsă înainte, înseamnă a privi foarte naiv această muncă de creație atît de grea. Desigur că greșită poate fi și atitudinea de a socoti inabordabilă această sarcină artistică.

Filmele documentare din timpul vieții lui Lenin, filmele cu interpreți ai personalității lui, m-au ajutat într-o măsură pentru care datorez recunoștință, dar nimănui nu-i datorez mai mult pentru ce am dobîndit decît scumpului oaspete și prieten drag, Boris Mihailovici Dmohovski, care ne-a fost nu un regizor, ci un adevărat profesor al unei arte impresionante. Neuitată va fi pentru întreg colectivul nostru această pagină de creație din istoria teatrului timișorean.

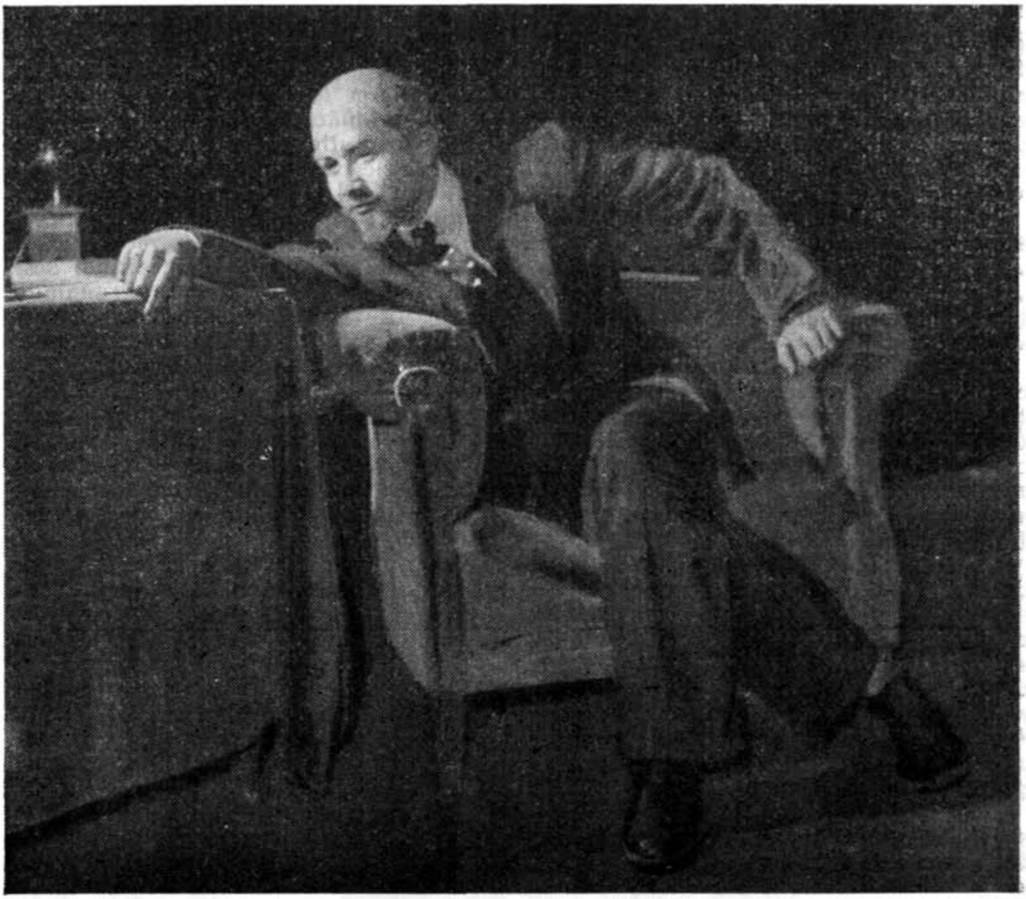
Aș fi foarte mîhnit să știu că împrejurările vieții nu-mi vor mai acorda putința să mai lucrez vreodată cu maestrul Dmohovski. Scenele cu Lenin îl oboseau în timpul repetițiilor în mod deosebit, deoarece în ele depunea o concentrare nervoasă excepțională. Nu neglija nici cel mai mic amănunt. Iar regizorul nostru Ion Maximilian ne-a fost de un mare ajutor prin strălucita și perseverenta spontaneitate cu care traducea tot timpul indicațiile maestrului, în așa fel ca nici o greutate de limbă să nu ne stînjenească în pregătirile noastre. Este de datoria mea să adaug că talentatul nostru machier Nicolae Vass, printr-o muncă foarte stăruitoare, după zeci de probe, a reușit să mă apropie de aspectul fizic al lui Lenin, creînd o mască adecvată.

Consider, în sfîrșit, că mai ales la un asemenea rol, munca de creație trebuie să continue și după seara premierei...

Gh. Popovici-Poenaru

MARELE MEU ROL

La început mi s-a părut temerară ideea punerii în scenă a unei piese în care apărea pentru prima oară Lenin — în plină maturitate — pe o scenă romînească, de către un colectiv format din proaspeți absolvenți ai Institutului de Teatru. Pe urmă, cînd rolul mi-a fost încredințat mie, am socotit că-mi va fi imposibil să-l realizez. Întruchiparea genialității și personalității unui asemenea om, constituie o problemă de viață în munca unui actor, necesitînd o deosebită maturitate artistică și o îndelungată experiență scenică. Toate acestea m-au determinat să fac demersuri, în primul rînd, pe lîngă tinerii regizori ai piesei, apoi pe lîngă foștii mei maeștri pentru a se renunța la această idee care — credeam eu — depășea cu mult limitele încumetării. Cu toate insistențele, entuziasmul și încrederea tinerilor regizori au învins: urma deci, să-l interpretez pe Lenin în piesa *Orologiul Kremlinului*. Continuam să fiu stăpînit de panică. Problemele ce se ridicau erau deosebit de complexe și rezolvarea lor era pentru mine, — în afara faptului că-mi solicita toate resursele artistice și puțina mea experiență de actor — de o imensă răspundere, deoarece urma să fiu primul actor romîn care-l întruchipa pe Lenin



Gh. Popovici-Poenaru în „Orologiul Kremlinului" de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Bacău

la maturitate, așa cum îl poartă fiecare dintre noi în minte, așa cum îl știm cu toții din fotografii. Treptat, ideea întruchipării lui Lenin a început să mă pasioneze.

***

Piesa urma să constituie producția de fine de an a doi studenți din anul IV regie. Sub conducerea lor am început lucrul:

Am citit piesa și apoi am recitit-o. Cînd terminam, o luam iar de la început. Duceam discuții. Degeaba. La un moment dat, cu toate că intențiile și scopurile îmi deveniseră clare, personajul nu mi se contura deloc. Se născuse în imaginația mea un om care nu aducea nici pe departe cu ceea ce simțeam și știam din citite, din auzite și din văzute pînă atunci, că trebuie să fie Lenin. Încetul cu încetul, mi-am dat seama că nu situațiile și problemele piesei au importanță, ci descoperirea de către mine, în primul rînd, a *omului* Lenin.

Nu se punea o problemă obișnuită, de creare a unui rol bazată pe fantezie, — lucru, de altfel foarte elastic, — ci aceea a contopirii mijloacelor mele actoricești cu imaginea trăsăturilor interioare și exterioare pe care le poseda Lenin. Trebuia să mă educ în sensul redării modului de a mă înflăcăra, de a privi, de a asculta, de a mă supăra, de a fi înțelegător, de a mă bucura și de a da mîna, de a sta, a merge, a mă așeza, a gesticula. Toate într-un anume fel și nu într-altul.

Am pornit deci la citirea și aprofundarea numeroaselor amintiri pe care ni le-au lăsat contemporanii săi. L-am cunoscut în felul acesta pe Lenin : acasă, frămîntat de anumite probleme ; în cabinetul său de lucru, stînd de vorbă cu diferiți oameni. L-am urmat în închisori și deportări. Am fost cu el la ședințele de partid ținute în ilegalitate. Am făcut cunoștință cu plăcerea lui de a cînta arii din opere și cu pasiunea lui pentru muzică. L-am văzut stînd de vorbă și jucîndu-se cu copiii, am fost cu el la vînătoare. Am aflat cărțile care-l pasionau. Într-un cuvînt, am făcut cunoștință cu tot ceea ce forma pe omul și pe conducătorul Lenin.

Insistînd cu lecturile, mi l-am apropiat din ce în ce mai mult și fiind preocupat în permanență de el, am început să intuiesc și chiar să-mi intre în reflex anumite reacții și acțiuni ale lui. Eram mulțumit, de multe ori, cînd, citind, descopeream date pe care eu le bănuiam dinainte. Astfel, încetul cu încetul, anumite laturi interioare începură să-mi devină familiare. În viața de toate zilele, căutam să-mi închipui cum ar fi reacționat, ce ar fi gîndit Lenin, în situații asemănătoare.

După ce am obținut o oarecare siguranță asupra datelor interioare, a început să mă preocupe rezolvarea plasticii personajului. Problema era dificilă. Cu toate că odată cu apropierea mea de el pe plan interior se creaseră și corespondențe exterioare, rolul nu era încă rezolvat. Trebuiau găsite atitudinile cele mai caracteristice, găsit motorul lor și însușite pînă-ntr-atît, încît pozițiile clasice să nu apară ca poze în sine, ci ca o necesitate organică a întregului desen, a mișcării și a stărilor sufletești corespunzătoare. În asta consta dificultatea noii sarcini care îmi revenea.

Am trecut în primul rînd la studierea fotografiilor și la vizionarea filmelor documentare cu însuși Lenin. Aidoma lecturilor am perseverat asupra studierii acestui nou material. Cu ajutorul imaginației și al datelor pe care mi le apropiasem, de acum, mă străduiam să privesc fotografiile în mișcare. Căutam să le stabilesc subtextul. Insistențele mele n-au rămas fără rezultat. Precum odinioară mă surprindeam reacționînd aidoma lui Lenin, acum mă surprindeam făcînd gesturi, luînd atitudini asemănătoare lui. Fără a-mi studia nici o clipă mișcările și pozițiile în fața oglinzii, am reușit prin propria discernere și cu ajutorul regizorilor și al marilor maeștri, care-mi supravegheau munca, să-mi fac și de data aceasta organică plastica eroului meu.

Abia după ce îmi însușisem atît unele date interioare, cît și unele exterioare ale lui Lenin, am trecut la studierea stampelor și la vizionarea filmelor cu marii lui interpreți. Încercam satisfacții mari, realizările mele în măsura în care existau, se dovedeau de multe ori a fi valabile. Cu acest studiu ulterior mi-am îmbogățit compoziția. Am avut multe lucruri de completat, deși majoritatea noilor trăsături nu fuseseră cu totul ignorate, de mine, ci doar neaprofundate sau insuficient realizate.

Avînd personajul schițat, am început studierea situațiilor din piesă. De data aceasta, roadele nu s-au lăsat prea mult așteptate. Problemele îmi erau cît de cît la îndemînă.

***

Vizionarea spectacolului a dat verdictul : peste două zile, premieră.

***

Iată-mă în seara cînd, în fața spectatorilor, trebuia să apară pentru prima oară Lenin, așa cum îl cunoaștem cu toții. Emoția pe care o încercam era covîrșitoare. Știam că toți așteaptă să-l vadă pe cel despre care au auzit și cunosc atîtea. Intrînd în scenă, am simțit ca niciodată pînă atunci, fluidul magnetic pornit din privirile sutelor de spectatori. Ochii tuturor plini de emoție și curiozitate, erau ațintiți asupra personajului meu. Îi urmăreau fiecare vorbă, fiecare gest. Mi-am dat încăodată seama cu acest prilej de marea răspundere ce-mi revenea.

***

Sînt fericit că am posibilitatea de a duce figura lui Lenin în rîndurile miilor de oameni ai muncii care ne-au vizionat și ne vizionează spectacolul.

Mă voi strădui cu toată puterea mea de muncă, ca peste cîțiva ani, dacă voi avea prilejul să mai reiau acest mare rol, să-l prezint îmbogățit.

Doresc să aduc pe această cale modestul meu omagiu aceluia căruia noi îi datorăm viața noastră, fericirea noastră.

Stamate Popescu

CUM L-AM INTERPRETAT PE LENIN

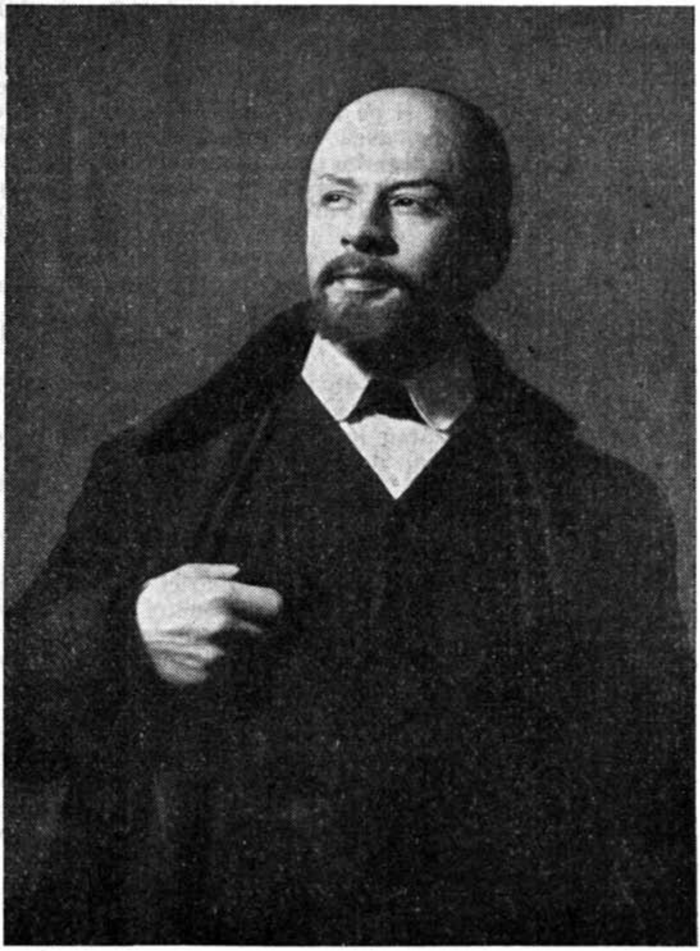
Munca mea la rolul lui Lenin din piesa *Familia* de I. Popov, piesă închinată adolescenței și tinereții marelui conducător, a început odată cu realizarea adaptării radiofonice, în urma căreia mi s-a propus să interpretez același rol la Teatrul „C. I. Nottara" —, care înscrisese piesa în repertoriu. Sigur că emoția și bucuria au fost mari pentru mine, dar și teama că nu mă voi putea ridica pînă la înălțimea rolului, mai ales că pentru prima dată în țara noastră apărea pe afișul de teatru numele lui V. I. Lenin.

Îmi dădeam seama, de la început, de marea răspundere ce-mi revenea mie, un tînăr actor care ieșisem de pe băncile Institutului abia de un an de zile.

Îmi dădeam seama de marea complexitate a rolului, deoarece, spre deosebire de piesele consacrate vieții și activității marelui dascăl, — care ni-l zugrăviseră la maturitate, conducător încercat și recunoscut al proletariatului — piesa lui Popov înfățișează procesul de frămîntări și căutări din anii adolescenței și tinereții lui V. I. Lenin, ani care au pregătit activitatea revoluționară de mai tîrziu.

Sarcina mea nu era deloc ușoară. Trebuia să redau pe elevul Vladimir Ulianov la 16 ani, plin de tinerețe și avînt, dîrz, cumpănit, echilibrat, entuziast, hotărît, cu o mare delicatețe și gingășie sufletească, nervos dar și stăpînit, cu o matură putere de gîndire, un suflet nobil și generos, însetat de știință și literatură, de dreptate și adevăr, neînfricat în lupta pentru convingerile sale. Trebuia să comunic scenic convingerea că acest tînăr va deveni în curînd titanul gîndirii și acțiunii omenești.

În finalul piesei (după un interval de opt ani), trebuia să redau pe Lenin așa cum îl cunoaștem din portrete, nu ca pe un copil, ci ca un luptător și gînditor marxist format și educat, devotat fără nici o rezervă clasei muncitoare, pe cel care a pus temelia marelui Partid marxist din Rusia ; trăsăturile celui mai uman dintre oameni.



Stamate Popescu în „Familia" de I. Popov — Teatrul „C. Nottara"

Ce am făcut pentru a împlini sarcina grea care mi-a pus în faţă cele mai grele probleme şi frămîntări din viaţa mea, timp de aproape cinci luni de zile?

— Am cercetat mai amănunţit metodele şi tezele lui C. Stanislavski care mi-au fost jaloane, însuşindu-mi-le pentru întreaga mea activitate viitoare.

— Prima etapă de muncă a fost studierea condiţiilor social-politice dintre anii 1885—1900, în care perioadă este plasată piesa, anii mişcărilor şi grevelor muncitoreşti din Rusia.

— Am cercetat principiile vechii şcoli ţariste în care domnea teroarea: *„Şcoală — aşa cum a numit-o Lenin mai tîrziu — a buchiselii şi a muştruluielii şi a tocelii care căuta să facă din tineretul studios slugi credincioase ale autocraţiei"*.

— Apoi am trecut la cunoaşterea vieţii marelui conducător, citind zi şi noapte din operele lui atît de vaste, din scrierile despre el, din scrierile închinate lui. De cel mai mare ajutor mi-au fost amintirile surorii sale Ana Ulianova Elizarova, care povesteşte amănunţit despre Lenin, începînd cu vîrsta de 3 ani pînă în ultimele zile ale vieţii sale.

Am citit, în aceeaşi măsură, amintirile lui Gorki, ale lui Babuşkin, pe Maiakovski şi pe alţi tovarăşi de luptă ai marelui conducător.

În acea perioadă, am vizionat în permanenţă toate filmele documentare existente la noi, în care apărea figura lui Lenin.

În plină perioadă de elaborare, atunci cînd eram angrenat în muncă, am cunoscut cartea biografică a actorului de film Maxim Strauh, cel care a întruchipat figura lui Lenin în mai multe filme *(Omul cu arma, Neuitatul an 1919)*, carte în care se vorbeşte despre creaţiile actorului şi în special de crearea chipului lui Lenin.

Strauh povesteşte că scenariul filmului *Cartierul Viborg* era terminat, şi regizorii Kozinţev şi Trauberg se frămîntau cu privire la modul în care ar trebui să rezolve interpretarea chipului lui Lenin. După multe luni de căutări, ei au găsit pe un oarecare Ivanov, de o asemănare uimitoare cu Lenin. Au început repetiţiile cu acest actor-amator, şi pe lîngă alţi regizori tineri care lucrau cu actorii, Maxim Strauh, el însuşi tînăr, avea ca sarcină iniţierea artistică a lui Ivanov. Astfel a început turnarea filmului în care Lenin era interpretat de artistul amator. După primele secvenţe, s-a constatat că deşi asemănarea fizică era perfectă, nimic din marea personalitate a lui Lenin, din simplitatea sa, din geniul său, nu era redat pe peliculă. Filmul a fost reînceput şi terminat cu Şciukin — primul şi cel mai bun interpret al lui Lenin.

Propunîndu-i-se după mulţi ani lui Strauh să interpreteze prima dată în teatru — pe urmă în film — acest rol, el arată că a tras concluzia că actorul-interpret al lui Lenin trebuie să redea în primul rînd sufletul acestui personaj, chipul lui interior.

Foarte folositoare mi-au fost discuţiile purtate cu regizorul şi omul de teatru sovietic Kliusnikov, care s-a născut în Simbirsk, locul de naştere al lui Lenin. Acesta mi-a povestit cum arătau locurile natale ale lui Lenin, obiceiurile, cîntecele pescarilor de acolo, şi, chiar despre Lenin, pe care-l văzuse cînd era copil. În timpul pregătirii spectacolului, a vizitat teatrul nostru artista poporului S. V. Ghiaţintova care pusese în scenă spectacolul la Moscova şi jucase în acest spectacol; discuţiile purtate cu ea ne-au fost de un mare ajutor.

Priveam neîncetat reproduceri de picturi, statui şi monumente, fotografii, înfăţişîndu-l pe Lenin de la vîrsta copilăriei pînă în ultimele zile ale vieţii, reproduceri pe care le ţineam pe pereţii camerei mele, pe biroul meu şi pe bibliotecă în toate colţurile, zi şi noapte, cercetîndu-le. Nici acum nu pot uita o fotografie în care „cel mai uman dintre oameni" ţinea mîna dreaptă cu cotul pe speteaza unui scaun, iar pumnul simplu, dar puternic, părea că strînge în el destinele pămîntului întreg. Niciodată nu am crezut că am redat pe deplin trăsăturile acestui geniu, dar am fost mulţumit cînd cronicile ziarelor şi revistelor după sfîrşitul muncii, au relevat că am pus accentul pe trăirea interioară, pe înţelegerea ideologică şi afectivă a rolului. În cariera mea artistică, acesta a fost cel mai complex rol; cu marea lui gamă de sentimente înălţătoare, cu materialul documentar atît de vast şi de luminos la care m-a îndrumat pentru a-l interpreta, acest rol m-a înarmat totodată cel mai mult şi pe plan politic.

B. Dmohovski

LENIN

CIUDNOV : „...la mine, frate, veneau personalităţi de vază la vînătoare. Dar de ce Lenin e mai presus decît toţi — nu ştiu...
KAZANOV : — E un om simplu...
CIUDNOV : — „Simplu !"... Am văzut şi simpli ! Nu-i tot aia ! Nu noi, tu şi cu mine, putem înţelege de ce Vladimir Ilici nu seamănă cu nimeni".

(*Orlogiul Kremlinului,* actul I, tabloul 3)

Cred că *nu numai* Ciudnov, bătrînul vînător din Razliv, se află în această situaţie. Părerea mea este că afirmaţia de mai sus poate aparţine, într-o măsură sau alta, tuturor acelora cărora le revine sarcina de a întruchipa chipul lui V. I. Lenin.

Bineînţeles, faptul acesta nu înseamnă că trebuie să renunţăm la nobila misiune de a întruchipa chipul conducătorului proletariatului mondial.

Înseamnă, dimpotrivă, că noi oamenii de artă ai socialismului trebuie să depunem toată dragostea, măiestria, să recurgem la tot talentul, puterea de muncă, abnegaţia şi cunoştinţele noastre, spre a reda chipul lui Vl. Ilici Lenin, cît mai concret, mai convingător, miilor de spectatori care vor veni la teatru, avînd propria lor părere, propria lor concepţie despre Lenin, şi care îl vor compara astfel în mod direct, pe plan emotiv, cu ceea ce li se va înfăţişa pe scenă.

Un mic exemplu : cînd în ajunul Revoluţiei din Octombrie, Lenin a intrat în ilegalitate şi a plecat la Razliv, în scop conspirativ el şi-a ras barba ; tot astfel arăta el şi în zilele Revoluţiei din Octombrie, dar dacă în actuala etapă istorică îl veţi înfăţişa astfel, nu veţi dobîndi din partea spectatorului decît protestul său. Ceea ce înseamnă că, adevărul în artă se deosebeşte, întrucîtva, de adevărul mărunt din viaţă — acesta este adevărul *poporului* şi vai de acel care îl va călca.

Teatrul de Stat din Timişoara şi-a luat marea răspundere de a da viaţă pe scena sa, chipului care trăieşte în toate inimile oamenilor muncii din întreaga lume. Faptul acesta constituie o experienţă profesională cu totul nouă, ceea ce aminteşte într-o oarecare măsură de situaţia în care se afla teatrul sovietic în deceniul al III-lea, cînd dramaturgii şi regizorii înaintaţi sovietici au încercat, cu succes, să realizeze, în teatru şi pe ecran (Kapler, M. Romm, N. Pogodin, R. Simonov) cerinţele istoriei şi ale vieţii însăşi, privind realizarea pe scenă sau pe ecran a chipului conducătorului.

Consider ca foarte interesant faptul că în Romînia, aceasta s-a întîmplat în centrul regional Timişoara. Este interesant, pentru că aceasta constituie o mărturie a superiorităţii vădite a orînduirii socialiste ; şi anume, ştergerea diferenţelor între Capitală şi provincie.

Se cerea din partea actorului un act eroic şi iată că artistul emerit al R.P.R., Gh. Leahu, un actor interesant şi multilateral, l-a săvîrşit şi cred că nu exagerez. E de ajuns să pomenesc doi factori : marea răspundere faţă de muncă, lucru determinant, aci, precum şi cele 25 sau 26 de probe de machiaj, care au fost făcute pînă cînd actorul şi regizorul să se declare mulţumiţi. Dar nu acesta este principalul. Care au fost împrejurările şi condiţiile ce au dus la rezultatele dobîndite ?

În primul rînd: talentul și concepția despre lume. Fără talent nici n-ar fi meritat să te încumeți la o asemenea muncă. Cît despre rolul concepției despre lume în munca actorului, cred nimerit să spun cîteva cuvinte. Tov. Gh. Leahu este membru de partid și toate problemele ideologice și politice pe care le abordează Lenin, în piesa *Orologiul Kremlinului,* îi sînt familiare, concrete, vii. De aici s-a înălțat acea bază de oțel, care a asigurat realizarea chipului marelui comunist.

În al doilea rînd, studierea profundă și temeinică a tuturor amintirilor vii ale contemporanilor. În al treilea rînd, o cercetare la fel de profundă și de atentă a realizărilor premergătorilor săi: Șciukin, Strauh ș.a. Vizionarea repetată a acelor cîțiva metri de film documentar care l-au păstrat pentru posteritate pe Lenin cel adevărat, precum și studierea materialului iconografic: fotografii, desene, portrete, tablouri, sculpturi etc.

Și în sfîrșit, o analiză cu adevărat dialectică a caracterului geniului și Omului — cu literă mare— așa cum ne apare el din paginile minunatei piese a lui N. Pogodin, *Orologiul Kremlinului,* a doua parte a trilogiei sale despre Lenin.

Ultimele două congrese ale Partidului Comunist al Uniunii Sovietice au influențat profund această muncă. La capitolul luptei împotriva cultului personalității, Congresul al XX-lea al Partidului a adus o fundamentare precisă și științifică a problemei: conducător-partid-popor. Iar Congresul al XXI-lea, care a avut loc tocmai în perioada muncii asidue asupra piesei *Orologiul Kremlinului,* la teatrul din Timișoara, a imprimat spectacolului un suflu nou, contemporan, un sens nou, izvorîte din cuvintele lui N. S. Hrușciov „Acum pășim într-un stadiu hotărîtor al realizării ideilor marelui Lenin cu privire la electrificarea totală a țării" (din Raportul ținut la Congresul al XXI-lea al P.C.U.S.).

Actorul, fire emotivă, nu a putut să nu se simtă atras de mobilitatea ce dă farmec acestei figuri excepționale.

Și aici, pe prim plan, apare neobișnuita energie, dinamismul, însușiri specifice ale caracterului marelui comunist, interesul lui viu și curiozitatea lui nestăvilită față de viață, în toate manifestările ei, legătura lui indisolubilă cu poporul, și dragostea pentru omul simplu rus, pentru muncitorul și țăranul rus.

...Zborul gîndirii geniale a conducătorului spre culmi inaccesibile unei priviri obișnuite... iar alături de asta, invidia puțin copilăroasă și atît de omenească față de un vînător mai norocos decît el...

...îmbinarea bunătății naturale, a căldurii sufletești și a bunăvoinței, cu intransigența ideologică aspră și uneori chiar plină de duritate...

...sentimentul umorului și cel al patetismului, care-l caracterizau în egală măsură...

...sentimentul concretului, realului, îmbinat cu visul nețărmurit, conceput de el ca întruchiparea unor sarcini noi, ce stau în fața poporului și a partidului lui...

Aceste însemnări pot fi continuate la infinit și sînt convins că interpreții ce vor urma, vor găsi și vor dezvălui noi și noi aspecte ale caracterului lui Ilici.

Esențial este că munca lui Gh. Leahu, artist emerit al R.P.R., dovedește maturitatea măiestriei lui actoricești și nu mă îndoiesc că se va bucura de o caldă primire din partea spectatorilor.

Sînt de asemenea convins că un artist atît de exigent ca tov. Leahu nu-și consideră munca terminată și că drumul spre perfecțiune e nesfîrșit.

Ion Cazaban

STANISLAVSKI ŞI PROBLEMELE CREAŢIEI DRAMATICE

Sîntem în toiul unei rodnice promovări a dramaturgiei noastre realist-socialiste pe scenele teatrelor din întreaga ţară. Fireşte, numărul autorilor care se citesc prima oară pe afiş şi sînt chemaţi la rampă, creşte cu fiecare stagiune. Publicul aplaudă, pentru că a recunoscut pe scenă oamenii, gîndurile şi pasiunile zilelor noastre, faptele şi jertfele lor închinate viitorului socialist. Dar, această imagine teatrală a vieţii s-a înfiripat după o trudă îndelungată, după căutări artistice care nu se ştiu şi nu se văd (nici nu trebuie să se vadă). La începutul oricăror căutări şi rezolvări scenice, într-o măsură esenţială, a fost dramaturgul. El nu va putea neglija niciodată scopul şi consecinţele creaţiei sale. Spectacolul va fi înţeles ca o modalitate care conferă creaţiei dramatice un caracter mai popular şi mai eficient. Dramaturgul, dornic să cunoască posibilităţile teatrale ale scrisului său, modul cum pot renaşte din cuvinte fiinţe cu carne şi sînge, se alătură celor care lucrează direct la spectacol. Învăţînd din analiza specifică făcută textului dramatic de către regizori, interpreţi şi scenografi, scriitorul adună propriile sale concluzii. Şi, inevitabil, pe o treaptă superioară de înţelegere, va ajunge la Stanislavski şi la sistemul său. Pe orice cale ar porni — în preferinţa sa pentru un gen dramatic ori altul — acest dramaturg va ajunge la Stanislavski. Întîlnirea lor este inevitabilă.

Toate realizările lui Stanislavski vorbesc despre locul principal pe care îl acorda piesei, în făurirea unui spectacol, despre părerea pe care el o avea despre textul dramatic, sămînţa şi temelia spectacolului. Unde va găsi scriitorul de teatru soluţia problemelor care-l frămîntă? Cu siguranţă, nu în teoriile unilaterale, dispreţuind textul, ale unui „original" regizor despot, care se pretinde atotcreator în teatru: dar nici prin desconsiderarea muncii de făurire a spectacolului.

***

În lumea teatrului nostru circulă ades formula: textul poate fi valorificat în spectacol. Dar, dacă aceasta nu înseamnă „primatul textului" — într-o accepţie superioară şi cuprinzătoare: Stanislavski — ea devine încă o ipostază a despotismului regizoral. Stagiunea trecută, cu montarea unor piese greşite ideologic sau nerealizate artistic, ne îngăduie această părere. Dramaturgul realist-socialist are înaintea sa două datorii simultane care, la focul creaţiei, se contopesc. În primul rînd, are datoria să ia o atitudine hotărîtă, fără echivoc, militantă faţă de evenimentele sociale care-l înconjoară (pe uriaşul Maiakovski îl înconjura viaţa patetică a întregii omeniri..); de a le înţelege în lumina filozofiei marxist-leniniste, din unghiul actualităţii noastre eroice. Totodată, el are datoria de a se strădui să *exprime* ceea ce vede, ce simte, ce gîndeşte, *într-o imagine dramatică sugestivă, fără precedent*. Personaje dramatice, conflict, acţiune sînt derivate ale realităţii sociale şi ale gîndirii creatoare, nu ficţiuni construite la voia întîmplării. De aceea, deficienţele construcţiei dramatice (schematismul personajelor, acţiuni leşinate, perspective idilice) nu pot fi recuperate în spectacol. În numele unei îndoielnice valorificări, mai sînt totuşi colective teatrale care uită sfatul lui Stanislavski: „cît nu eşti sigur că ideea piesei a fost tratată cum se cuvine de autor, să nu începi niciodată lucrarea spectacolului". Realismul scenic, urmărit prin *sistem*, se realizează într-o imagine teatrală de totală desăvîrşire artistică, în care perfecţiunea mijloacelor de expresie scenică nu poate fi suficientă şi nu poate compensa absenţa expresivităţii textului. Spectacolul pretinde închegarea *tuturor* părţilor componente, într-o unitate organică, vibrantă, ca un organism viu, la care lipsa mîinilor nu poate fi compensată de frumuseţea ochilor. Îmbunătăţirea piesei prin spectacol nu se întîmplă, aşadar, decît în aparenţă şi, după cît se vede, doar teoretic. În schimb, întîlnim deseori exemplul opus al unor texte dramatice care, deşi just orientate ideologic, şi-au văzut în spectacol lipsurile artistice, amănunţite și mărite, ca de o lupă. Să ne gîndim, bunăoară, la *Casa liniștită* de la Teatrul Armatei ori la *Conștiința furată* de la Teatrul Național din Cluj.

Teatrul poate și trebuie să ajute pe dramaturg. Din cuvintele lui Stanislavski reiese că un text poate fi valorificat înainte de spectacol. Contribuțiile interpreților aduc doar sublinieri, pregnanță, subtilitate. Așa a muncit Stanislavski cu dramaturgii sovietici Afinoghenov, Ivanov, Leonov. Măiestria dramaturgului capătă amploare, se simte efectivă în elaborarea spectacolului. Autorul nu mai asistă la premieră ca un spectator de onoare, fără să-și priceapă mulțumirea sau nemulțumirea. Mulți dramaturgi sovietici recunosc în Stanislavski pe acel care implicîndu-i în desăvîrșirea spectacolului, alături de regizor și actori, le-a condus primii pași în teatru.

Cînd un poet debutant „promite", critica îl sfătuiește să mai citească poezie clasică și contemporană. Unui scriitor de teatru nu i-ar fi suficientă lectura. Arta sa nu este de sine stătătoare; imaginea dramatică trebuie să conțină posibilitatea vieții scenice. Dacă am cita pe clasicii dramaturgiei universale, cei sensibili la cuvintele înțelepte s-ar convinge ușor. Am pomeni viața lor petrecută între masa de scris și scenă, l-am pomeni pe Molière care spunea: „piesele nu trebuie citite decît celor capabili să descopere în ele interpretarea teatrală". Textul este redactat, avînd viziunea deplină a spectacolului, unde adevărul personajelor, vitalitatea și interesul acțiunii dramatice se dovedesc reale sau o părere. „Shakespearizare" sau „schillerizare" nu definesc doar două stiluri dramatice, dar și două modalități scenice de deosebită vigoare, la vremea lor. Gîndul dramaturgului caută mereu această vigoare, această capacitate de confruntare cu publicul. Atunci cînd își pune creația la temelia spectacolului, a rezolvat în bună măsură problema. Actele *văzute* sînt de obicei mai convingătoare, decît cele *citite*. Dramaturgul trebuie să dea prilejul acestei confruntări scenice, sensibile, și cu semnificații precise pentru întreaga mulțime de spectatori.

După Gorki, piesa este „forma literară cea mai dificilă" prin independența aparentă a autorului față de eroii săi. Dificultatea provine din această aparență care trebuie păstrată. În realitate, dramaturgului i se cere o atenție sporită pentru viața interioară și manifestările eroilor săi, o gîndire mereu trează. Dacă acest proces este intim fiecărui dramaturg, rezultatul lui, textul, trebuie să ofere actorului o serie de puncte de sprijin fără de care apariția sa pe scenă rămîne seacă, superficială.

Învățînd pe actor cum să analizeze, cum să aprofundeze și să aprecieze rolul său, sistemul lui Stanislvaski determină foarte explicit concluziile scriitorului. Cunoașterea sistemului de toți cei care făuresc spectacolul se arată o necesitate permanentă în teatrul nostru realist-socialist. Stanislavski însuși, plecînd de la adevărul vieții în analiza regizorală a piesei, vine în întîmpinarea dramaturgului care, în felul său, pe raza sa de recepție, caută expresia aceluiași adevăr. Cînd lucra cu interpreții, repetițiile sale erau, pentru autori, un adevărat curs de teoria dramei, pe capitole: exigența pentru tematică și ideea-principală, realismul subiectului, justificarea psihologică și dramatică a replicii...

Se monta *Untilovsk* de Leonov. Autorul este chemat la repetiție și pus să citească replicile ca un actor. În cuvinte era ceva fals, nepotrivit, ceva care împiedica pe interpret. Dramaturgul îmbunătățea textul, în preajma personajelor sale; acestea, la rîndul lor, căpătau viață sub ochii săi.

Primatul textului înseamnă exprimarea lui în spectacol, cu toate datele esențiale, caracteristice, dar, implicit, înseamnă judecarea lui. Servirea textului se face cu luciditate, după o analiză multilaterală a valorilor sale. Cei care au uitat, pentru o vreme, menirea socială a teatrului, forța lui educativă și ideologică, au uitat de multe, l-au uitat și pe Stanislavski. Cînd alegea repertoriul M.H.A.T.-ului, regizorul lua seamă îndeosebi la „supratema" pieselor. Aceasta era tendința, era „scopul principal pentru care poetul și-a creat opera, iar actorul unul din rolurile ei". Supratema nu poate fi oarecare și Stanislavski o aprecia după calitatea ei. Mai ales cînd teatrul „trăiește din ideile dramaturgului", nu din artificii formale. Integrat prezentului și problemelor lui majore, el caută totdeauna să descopere piese care afirmă „o idee necesară în zilele noastre". Dar, ideile autorului trebuie exprimate organic, dezvăluite în acțiune; ele nu pot fi niște bune intenții fără evidență, nu pot fi expediate în monologul vreunui raisonneur. Supratema trebuie să parcurgă continuu toate situațiile dramatice, să le unească și să se limpezească prin ele cu un potențial mereu sporit. Contrastul dintre intențiile scriitorului Bulgakov și situațiile concrete ale piesei sale *Molière* a nemulțumit pe Stanislavski. Deși autorul dorise să-l prezinte pe Molière drept un exponent înaintat al epocii sale, Stanislavski demonstrează pe text, cum caracterul lui Molière — răzvrătit, genial — nu este cuprins în nici o situație. Toată drama insista pe necazurile sale familiale, intime. Dar, cînd a citit nuvela lui Ivanov „Trenul blindat", Stanislavski a reținut importanța ei scenică, pornind de la conținutul ideologic, de la veridicitatea caracterelor. Ulterior, spectacolul *Trenul blindat* a devenit o dată însemnată în istoria teatrului sovietic. Regizorul ajutase pe scriitor la dramatizarea nuvelei.

Dramaturgul realist-socialist nu poate neglija supratema piesei sale, ea fiind urmărită de regizor în succesiunea situațiilor scenice și exprimată cu toate mijloacele spectacolului. Cunoscînd noțiunile sistemului (acțiune călăuzitoare, perspectiva rolului etc.), scriitorul va cunoaște acele puncte de sprijin necesare interpretării eroilor săi. Toate aceste noțiuni ar deveni statice, simple norme de tehnică teatrală, dacă legătura cu adevărul vieții, cu dezvoltarea societății, nu le-ar îmbogăți mereu în conținut și în formele specifice de aplicare. Semnificația mereu vie a acestor noțiuni o dă semnificația vie și actuală a fiecărui nou spectacol.

Stanislavski aduce scriitorului o înțelegere dialectică și totdeauna actuală a omului, angrenată în complexul social, o viziune a omului ca rezultat, dar și ca făuritor de alte relații sociale. Stanislavski prezintă viața ca un continuu proces dramatic, în miezul căruia omul își hotărăște poziția și-și comunică gîndurile. Problema caracterului va fi în centrul creației dramatice.

Marile opere dramatice de incontestabilă eficiență etică și filozofică oferă, direct sau indirect, o frescă a epocii, în care au apărut, mentalități și poziții caracteristice acelei epoci. Înțelesul actual al unei piese nu poate fi despărțit arbitrar de lumea eroilor, prin care se afirmă. Unii vor să-l introducă din afară; dar dacă nu este găsit cu discernămînt critic în esența dramei, autenticitatea caracterelor și coeziunea situațiilor se spulberă. Lipsa de autenticitate și de coeziune dramatică a unui text dezorientează pe actori, naște spectacole echivoce.

Sistemul îndrumă pe interpreți (dar și pe autor) să recunoască orice procedeu artificial care decolorează sau măsluiește viața. Liberîndu-se de dogmele teatrului clasic, cît și de cele ale teatrului romantic, realismul sistemului își deschide drum spre viitor.

Cînd un dramaturg abordează problemele creației sale, arătînd sarcina sa ideologică, inevitabil se va referi la personajele care o poartă. Discutînd necesitatea unei situații dramatice, o va privi ca necesară sau nu, compatibilă ori nu cu personajele sale. Din jurnalul lui Mihail Sebastian, de exemplu, se vădește grija scriitorului de teatru pentru posibilitățile de viață și de afirmare ale eroilor săi. Scriitorul pomenește des de independența și maleabilitatea ce o dobîndesc personajele o dată conturate, care-i cer o concentrare istovitoare. Și în această privință, modul cum lucra Stanislavski asupra rolului poate ajuta pe scriitor. Înainte de a-și exprima un sentiment sau o părere, înainte de a se angaja într-un anumit fel, caracterul dramatic trebuie să fie capabil s-o facă. Capabil, adică explicat la trecut și viitor. Interpretul trebuie să știe (dar și autorul trebuie să aibă aceeași grijă) cine este personajul pe care-l interpretează și ce-l determină să reacționeze așa și nu altfel. Scriitorul sovietic Alexei Tolstoi, care a scris piese montate la M.H.A.T., nota replica abia după aprofundarea de fiecare clipă a personajului, urmărind reacția lui interioară și răsfrîngerea ei în mimică și gest. Cuvîntul întregea chipul dialectic al caracterului. Orice inconsecvență în această înțelegere va fi o inconsecvență a dramaturgului față de lumea eroilor săi. Conținutul replicilor ajunge șubred și fals, oricît de moral și adînc ar fi ca maximă, dacă nu este izvorît din viața intimă a personajelor. Semnificația se desprinde din dramă, nu din replici izolate.

Dramaturgia noastră cunoaște pilde strălucite în piesele lui Caragiale și Camil Petrescu. Partitura replicilor în teatrul caragialesc este indestructibil compusă, cu o uimitoare economie și expresivitate, multe din replici răsunînd și astăzi ca muzica proprie unui anumit mod de viață. Stimulînd viața scenei. Camil Petrescu alătură replicii indicații rafinate, metaforice, dorind parcă să miște mai mult decît imaginația actorului.

Astăzi, conștiința contemporană a dramaturgului și actul său de cetățenie sînt dovedite prin lumea care învie pe scenă, din scrisul său. O confruntăm cu cea de lîngă noi. Sub ochii noștri, omul capătă altă demnitate, mentalități de mult compromise se năruiesc. În această epocă, asistăm la evenimente incomparabile ca semnificație și potențial dramatic. Încă o dată se cer avute în seamă cuvintele lui Stanislavski: „În primul rînd, trebuie arătat ce a făcut revoluția în om. Să arăți pe scenă revoluția cu ajutorul unor mulțimi de drapele, este prea puțin. Trebuie să arăți revoluția prin sufletul omului". Ceea ce sporește, poate, dificultatea elaborării unei opere valoroase. Noul din viața oamenilor cere însă o expresie dramatică proaspătă, corespunzătoare. Se simte de altfel în acest sens, dorința puternică, febrilă, a scriitorilor, efortul lor de a lămuri înțelesurile, esența personajelor, cauzele conflictelor. Dar, cînd dorința lor este prea grăbită, apare schematismul în creație. Deznodămîntul este bruscat, personajele sînt absolute: ori foarte pozitive, ori foarte negative, fără nuanțe. Stanislavski s-a opus dramaturgilor care simplificau viața, dăunînd astfel jocului scenic, răpindu-i forța de convingere. Justețea acestei atitudini se confirmă pînă în zilele noastre.

În teatru, mai concret și mai evident ca oriunde, omul apare ca măsura tuturor. Indiferent de datele compoziționale ale piesei, sistemul pune în deplina atenție a autorului problema caracterului dramatic. Caracterele dramatice aduc întruchiparea tipică, expresivă, a adevărului vieții pe scenă. Dezvoltîndu-se în acțiune, caracterele se înfruntă și se apără, luminînd emoționant conținutul ideologic. Toate trăsăturile spectacolului se desprind din atributele esențiale ale eroului. Atmosfera teatrului cehovian începe de la personaje, de la profilul și mentalitatea lor, și se face simțită puternic, înțelegînd relațiile dintre ele. Însuși sistemul vorbește, în principal, de interpretarea scenică a *rolului*. Unele laturi ale problemei caracterului dramatic (ca ritmul interior, subtextul replicii) obțin o accentuată importanță în vederea vieții lui scenice. Dacă la lectură existau latent, fără să se anunțe precis, spectacolul nu le poate lăsa acoperite pînă la deznodămînt.

***

În folosul celor spuse pînă aici, lectura unor noi piese originale, reprezentate în această stagiune, lămurește o dată mai mult valoarea ideilor lui Stanislavski, pentru dramaturgi, ca și pentru cei implicați în realizarea spectacolului. Lectura acestor noi piese, care înseamnă noi nume de autori, a impus o seamă de calități scenice, pe care critica le-a analizat cu destulă sîrguință. Au fost amintite și lipsurile inerente debutului. Însă, cînd mulți dintre dramaturgii noștri cu stagiu, după proba spectacolului, își refac piesele lor *(Nemaipomenita furtună, Anii negri, Ultimul mesaj)*, acele lipsuri nu pot fi pomenite superficial.

Desigur, piesa lui V. Bîrlădeanu *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* este o piesă agitatorică, în care personajele sînt simbolice. Nimeni nu poate avea argumente contra folosirii simbolului în drama de idei. Numai că, de astă dată, în text ,se remarcă inconsecvență în caracterul dramei și un schematism nedorit în caracterizarea personajelor. În succesiunea replicilor sînt atacate aspecte importante ale societății capitaliste; întreaga piesă adresează publicului un fierbinte mesaj etic și politic. Totuși, autorul uită unele condiții, necesare scrisului dramatic, fără de care intențiile sale rămîn doar intenții. Lipsurile dramaturgiei limitează posibilitățile interpreților, iar spectatorii nu le evită decît printr-un efort care dizolvă atenția. Lucrul e păgubitor, chiar nefast, în teatrul de idei. Motivarea psihologică a replicii, relația dintre replică și situația în care s-a rostit — se pretind oricărei acțiuni dramatice. Cauzalitatea dialectică și explicarea interioară consolidează lupta ideologică. Stanislavski le cerea în toate genurile de teatru, în toate speciile dramatice.

Fața în fața, gangsterul și proletarul, ca exponenți a două clase sociale opuse, provoacă o dispută dramatică interesantă doar în anumite condiții. De aceea, ne întrebăm dacă opoziția gangsterului Nell nu este prea îndelung răbdătoare, mărginită la împotriviri verbale. Acestui tip social nu-i stă în caracter vorba lungă, iar în împrejurările din piesă este mai grăbit ca oricînd. Expediindu-l pe Luc, în stradă sau în moarte (ca să fim în stilul piesei!), Nell n-are de ce să se teamă. Dimpotrivă, rămîne singur cu Rimma, cum dorește. În piesă, Rimma este motivul concret al disputei. Dar Nell nu luptă cu procedeele sale firești; de aceea pierde într-un fel impropriu. S-ar spune că prețuim prea mult detaliile de viață; dar textul însuși ne obligă s-o facem prin amestecul său de simbolic și foarte real. Autorul vrea să îmbine accidentalul și cotidianul cu simbolul, ca să sublinieze simbolul, care, depășind relațiile ocazionale, exprimă mișcările inevitabile ale istoriei. Această intenție se poate rezolva artistic prin compoziția dramatică, dar nu trebuie să afecteze claritatea personajelor-simbol și premisa acțiunii. Subiectele convenționale, a arătat Stanislavski, se elaborează greu, pentru că în dezvoltarea lor trebuie să cuprindă coerență și motivare intimă.

În această piesă, față de țesătura coincidențelor și surprizelor, deznodămîntul apare ilustrativ și prea mult adus de autor. Interpreții care vin pe scenă cu experiența vieții și a altor roluri sînt stingheriți; neîncrederea lor în cele ce fac se resimte.

Întîlnirea eroilor dramatici se așează și ea, sub semnul întrebării. Nu pentru că refuzăm excepționalul situațiilor, dar pentru că nu-i vedem rostul, valoarea simbolică a dramei putînd fi lămurită altfel, mai convingător. Vizuina gangsterilor și a șefului lor — care aveau dușmani destui — este la discreția oricărui nepoftit, fără nici o pază. Întrebările de detaliu nu ni le punem noi de la început: însuși autorul ni le impune treptat.

Două dintre scenele retrospective — care dinamizează acțiunea — sînt tratate cu două înțelegeri dramatice distincte. Ne referim la scena care amintește dragostea de altă dată dintre Nell și Rimma, apoi, la prezentarea lui Luc muncind ca docher. în port. Dacă prima se întîmplă *ca atunci*, aevea, cu trăirea necesară, a doua retrospectivă folosește un fel de efect de distanțare. Suprimînd trăirea organică a momentului, interpretul lui Luc spune, aproape fără să respire, un lung monolog demascator, deși urcă o scară, cu un sac greu în spate. Același text cere două modalități scenice deosebite. Spectacolul va fi nevoit să amestece stilurile, iar actorul va fi dezorientat, jocul său devenind, uneori, o ilustrare mecanică impusă ca atare, de text.

Ar fi o greșeală să învinuim „teatrul de idei", ori factura specială a personajelor. Elementul simbolic se îmbină cu determinarea psihologică, chiar cu reacția fiziologică, la Cehov, Gorki, Leonov. Iar personajele-simbol aduc totuși o imagine veridică a vieții în piesele lui Vișnevski, Brecht, Priestley.

Țesătura de coincidențe și detalii de viață — dificil de apreciat la modul oral, expozitiv, al replicii — influențează pe Rimma, Nell, Luc. Interpretul trebuie să se descurce în meandrele lor, uneori în contradicțiile lor. Lanțul manifestărilor concrete, sensibile, nu dă mereu actorului o perspectivă precisă. Simbioza dintre simbolic și cotidian, tratarea laolaltă a problemei primordiale cu altele secundare. — frîng linia rolului. Numai că actorul trebuie să-și facă o imagine (nu doar o idee) despre rolul său.

Dramaturgul cunoaște, prin sistemul lui Stanislavski, necesitățile spectacolului realist. Pornind de la studiul specific al capodoperelor dramatice, de la Shakespeare pînă la realiștii socialiști, de la modul cum actorul înțelege textul și-i dă viață scenică, sistemul rămîne actual și util fiecărui om de teatru. Din sistem, dramaturgul află coordonatele maximei expresivități teatrale. Sprijinul primit nu este numai teoretic, dar și practic, luînd seamă la psihologia interpreților și a publicului, la imaginea teatrală, ca rezultat final. Orice deviere sau dezechilibru în creația dramatică se resimte în această imagine.

Cu piesa *Răzeșii lui Bogdan*, debutul lui E. Maftei poate fi consemnat cu satisfacție. Tema colectivizării agriculturii, de arzătoare actualitate, a surprins semnificația istorică a faptelor dramatice în împrejurări pitorești. În mare parte, caracterele dramatice sînt apariții noi pe scena noastră; ele aduc în bună măsură autenticitatea vieții, gîndurile și frămîntările satului romînesc de azi. Atmosfera bine realizată, perindarea diferitelor șovăiri care mai țin pe țărani legați de trecut. dezvoltarea firească a acțiunii din primul act, aflarea unor detalii grăitoare, hazul natural, caracteristic eroilor — sînt cîteva din calitățile piesei. Totuși, alături de figurile reușite ale celor nehotărîți, cei luminați, cei care cunosc calea de urmat (Ștefan, Dumitru, învățătoarea), n-au destulă vigoare; manifestările lor sînt fără greutate. Deosebirile temperamentale nu sînt suficiente.

Nehotărîrea oamenilor de a înfiinţa gospodăria colectivă se limpezeşte încet, oamenii îşi schimbă mentalitatea, însăşi viaţa îi ajută. Dar piesa nu surprinde momentul concret al transformării, cauza ei imediată. Rămînînd la acumularea cantitativă a argumentelor, piesa are prea mult spaţiu expozitiv. Contraacţiunea chiaburilor se menţine statică, la aceleaşi metode, nu are variaţie şi creştere. Ca urmare, tensiunea dramatică scade, se ascunde după aspecte secundare. Deznodămîntul nu poate fi puternic, la nivelul conflictului, dacă este explicat prin prinderea lui Iorgu Horoi. Pe planul dramei interioare, care animă întreaga acţiune, de mult Iorgu a fost condamnat de conştiinţa ţăranilor cinstiţi. Pentru dramă, el este o piedică depăşită, iar prinderea lui, un eveniment exterior, util, dar care nu destramă tot păienjenişul dramatic. De aceea, ultimul act are ceva străin de rest. Odată ce nu-i dezvoltată strict din datele anterioare, acţiunea se rezolvă într-un fel naiv, neconcludent. Însuşi Iorgu Horoi este inabil, procedînd fără inteligenţă, sub nevoile conflictului.

Psihologismul diformează şi el imaginea vieţii în arta dramatică, viciind creaţia actorului. Urmărirea fără perspectivă a meandrelor sufleteşti, notarea obiectivistă a reacţiei personajului dăunează lămuririi lui ca tip social, îl izolează în universul ceţos al eului său. Pe bună dreptate s-a remarcat psihologismul primei versiuni a piesei *Nemaipomenita furtună* de M. Davidoglu. Cercetarea adîncului sufletesc al eroilor nu aducea o concluzie clară, hotărîtă. Interesele de clasă care prezidau mentalitatea lui Mihai Ciorogariu rămîneau înecate de zbuciumul interior. La vremea sa, Gorki a combătut psihologismul, cerînd vizibilitatea semnului distinctiv de clasă, care nu trebuie să fie exterior, ci „cît se poate de lăuntric, de natură cerebrală, biologică".

Mihai Ciorogariu părea că se răzbună dintr-o ură personală, explicabilă. Beţia lui gratuită ajuta deznodămîntul său şi-l absolvea prin inconştienţă. Linia rolului era sinuoasă, incertă. Regizorul M. Raicu care a montat piesa la Bucureşti, s-a lovit de această prolixitate a caracterului. Regizorul îşi exprimă confuzia: „el iese din comun şi întruneşte într-un fel ciudat, aparent contradictoriu, însuşiri pozitive şi negative." Interpretul accentua egal toate momentele, nu înţelegea subtextul, nu lua atitudine — a fost una din lipsurile principale ale spectacolului. Relaţiile elastice dintre Mihai şi celelalte personaje nu aduceau vreo înţelegere. Indicaţiile dramaturgului alimentau incertitudinea. La moartea lui Mihai, se indică: „doar vîntul poartă un plîns de tălăngi". Este o atmosferă grea de tristeţe, dar întrucît potrivită concluziilor necesare?

Inconstant în manifestările sale, abil uneori şi prost altă dată, trăsăturile caracteristice ale lui Mihai nu se selectau precis. Momentele de răscruce erau susţinute de efecte tari (şantaj, crime, sinucidere). Aglomerarea efectelor violenta emoţia şi o secătuia pînă la urmă, căci nu mai solicitau judecata.

Cine se opunea lui Mihai? Verona care interesa prin complexitatea ei sentimentală, cumpănind între Mihai şi Vasile, purtată de la unul la altul. Personajele pozitive nu erau cu adevărat ale zilelor noastre. În caracterul său, moş Dumitru are un stimulent mistic, iar Vasile este de o puritate tradiţională.

În noua versiune, M. Davidoglu a căutat să rezolve în special lipsurile de orientare ale piesei. Dar, prin alăturarea unui act înaintea celor două cunoscute, care se petrec acum în retrospectivă, calitatea textului cunoscut s-a modificat în prea mică măsură. Textul ajunge frînt în două părţi: sensul social se dezvăluie prea uşor şi prea direct în primul act, cusut de următoarele acte. Observaţiile aduse vechiului text rămîn valabile, deşi cadrul dramei s-a lărgit considerabil, personajele s-au înmulţit, fiecare însemnînd o atitudine, desprinsă din viaţa socială. Este actul priveghiului după moartea lui Mihai. Mătuşa lui continuă firea şi apucăturile acestuia, explicîndu-i-le totodată. Această femeie guralivă şi violentă n-are sensibilitatea orgolioasă şi ascunzişurile lui Mihai. Determinat de duşmănia femeii şi de scopurile ei, moş Dumitru alege între parţialitatea de părinte şi adevărul colectiv. Demascîndu-l pe Mihai, moş Dumitru demască pe toţi cei ca el. Caracterul bătrînului se consolidează, se apropie de noua conştiinţă a timpului nostru.

În schimb, Verona face un salt prea mare față de celelalte acte. În imaginea ei retrospectivă, o aflăm slabă, nesigură în hotărîri. Acum, este stenică, rezolvată, fără umbre. Mai mult, din cuvintele mătușii, reiese că așa a fost mereu: dîrză, muncind pentru bunăstarea obștei. Cu Verona se întîmplă o transformare bruscă, surprinzătoare. Interpretarea va dovedi un prag între două ființe deosebite, a căror deosebire nu este suficient motivată.

***

Scriitorii noștri de teatru pot afla sprijin în ideile lui Stanislavski, iar creația lor nu este obligată la un singur gen, la o anumită compoziție dramatică. Concluziile sistemului trebuie privite așa cum le privea și Stanislavski: cercetător, pasionat, într-un mod viu.

Dramaturgul poate să-și desfășoare acțiunea dramatică în orice număr deliberat de acte și tablouri. Desfășurarea cinematografică, cu aspect de scenariu, prin mulțimea tablourilor și înlănțuirea lor semnificativă, poate răspunde cerințelor sistemului (se știe că învățătura lui Stanislavski a pătruns fertil și în arta filmului).

Astăzi, unii vor să-l opună pe Brecht lui Stanislavski, figurînd antagonisme, de fapt, ireale. Doar Brecht spunea: „pe scena teatrului realist e loc numai pentru oameni vii, oameni cu carne și sînge, cu toate contradicțiile, pasiunile și faptele lor. Scena nu e un ierbar sau un muzeu în care să fie expuse păpuși fără viață". Deosebiți prin procedeele regizorale, amîndoi urmăreau același scop. Dramaturgia lui Brecht exprimă în natura eroilor săi, mai ales latura raționalistă a concepției autorului. Dar, personajele sale dezbat fățiș problemele vieții sociale, poartă cu ele o acută semnificație politică. În orice moment dramatic, reacțiile lor sînt profund motivate lăuntric. Un comentator sugera odată un spectacol Brecht montat după sistemul lui Stanislavski. Cînd există o premisă convențională a acțiunii, ea se dezvoltă în raporturi firești, respirînd un gînd omenesc. Între Brecht și unele noțiuni ale sistemului (supratemă, perspectiva rolului și a actorului), vom descoperi apropieri de luat în seamă. Despre elementele convenționale, — ca exagerarea grotescă și cupletele care disting în parte arta dramaturgului german Stanislavski și-a spus cuvîntul la timpul său.

Devenind cerințe pentru dramaturg, ideile lui Stanislavski nu-l transformă într-un tehnician servil, limitat la întocmirea dialogurilor. Au fost regizori care vedeau în text doar o listă de replici, nesocotind indicațiile psihologice și scenografice ale autorului. Dar, regizorul realist privește textul drept încă o sursă de cunoaștere a vieții, și mai departe, a vieții scenice. După ce lucrează la montarea pieselor lui Cehov, experiența regizorală a lui Stanislavski cîștigă: „el a rafinat și a adîncit cunoștințele noastre asupra existenței obiectelor, a sunetelor, a luminii de scenă care, în teatru ca și în viață, exercită o foarte mare înrîurire asupra sufletului". Scriitorul poate îmbogăți posibilitățile imaginii teatrale, cînd caută expresie dramatică unor noi fețe ale realității, cînd lămurește mai adînc sufletul uman. El trebuie să aibă o atitudine curajoasă, atacînd aspecte ale spectacolului, considerate uneori, privilegii regizorale. „Pe noi ne interesează propria concepție a dramaturgului asupra teatrului și vieții" spunea Stanislavski, combătînd pe autorii manieriști. Sistemul nu dă scheme de construcție dramatică, nu limitează creația scriitorului. Dimpotrivă, așteaptă descoperirile acestuia.

Am insistat pe lipsurile cîtorva noi piese originale, pentru a aminti dramaturgilor datoria lor față de spectacol. De la aprecierea ideii călăuzitoare pînă la exigența pentru caracterele dramatice și situațiile în care se afirmă, dramaturgul găsește înțelegere în sistemul lui Stanislavski. Ar înțelege-o cu atît mai bine, cu cît s-ar realiza între dramaturgi și regizorii teatrali o mai strînsă și efectivă colaborare creatoare. În acest sens inițierea unor dezbateri între dramaturgi și oamenii de teatru — regizori, actori, critici — privind sarcinile scenice ale creației dramatice, credem a fi de mare utilitate.

Scenă din „Jucătorii de cărţi" — Teatrul Armatei

Tatiana Nicolescu

DRAMATURGIA LUI GOGOL PE SCENA ROMÎNEASCĂ

Dramaturgia ocupă un loc de frunte în ansamblul moştenirii literare a lui N. V. Gogol. Mesajul democratic şi umanist, verva satirică, ascuţimea critică, atît de caracteristice pentru opera marelui scriitor rus, sînt mai puternic prezente în teatru decît oriunde în altă parte a creaţiei sale şi, în acelaşi timp, dat fiind specificul genului, mai accesibile maselor largi de cititori şi spectatori. Tocmai datorită acestor calităţi, comediile lui Gogol, şi în primul rînd, *Revizorul* şi *Căsătoria*, şi-au cîştigat de mult, încă din timpul vieţii autorului, un renume strălucit, care a depăşit graniţele Rusiei, pentru a-l consacra pe scriitor pe plan european. Cunoscut, iubit şi apreciat de numeroşi cititori ruşi şi străini, Gogol a fost pentru majoritatea admiratorilor săi, în primul rînd, autorul *Revizorului*. Nu întîmplător scriitorul francez Prosper Merimée, care a preţuit mult creaţia confratelui său rus, şi-a exprimat entuziasmul pentru ea, între altele, prin traducerea în limba franceză a piesei *Revizorul*.

Şi în ţara noastră, unde autorul *Sufletelor moarte* a fost unul din cei mai iubiţi şi mai citiţi scriitori ruşi, dramaturgia a jucat un rol deosebit de însemnat în popularizarea creaţiei sale.

Într-adevăr, momentul iniţial al procesului de largă răspîndire a numelui şi operelor lui Gogol trebuie situat pe la 1874, odată cu reprezentarea prelucrării lui Petru Grădişteanu *Revizorul General*, pe scena Teatrului celui Mare din București. Piesa lui Petru Grădișteanu era o prelucrare după *Revizorul* lui Gogol, cu care autorul romîn luase cunoștință — cum el însuși o mărturisea — prin intermediul traducerii lui Prosper Merimée. Reprezentațiile desfășurate cu mult succes și urmărite — cum vom vedea — cu viu interes de presă au contribuit la circulația largă a numelui lui Gogol, despre care, pînă atunci publicul avusese cunoștințe destul de vagi. Pînă la punerea în scenă a *Revizorului General,* prin revistele și ziarele noastre nu apăruseră decît sporadic cîteva însemnări și notițe bio-bibliografice, destul de sărăcăcioase și modest informate, iar din opera sa nu se tradusese decît un scurt fragment din *Însemnările unui nebun.*[1]

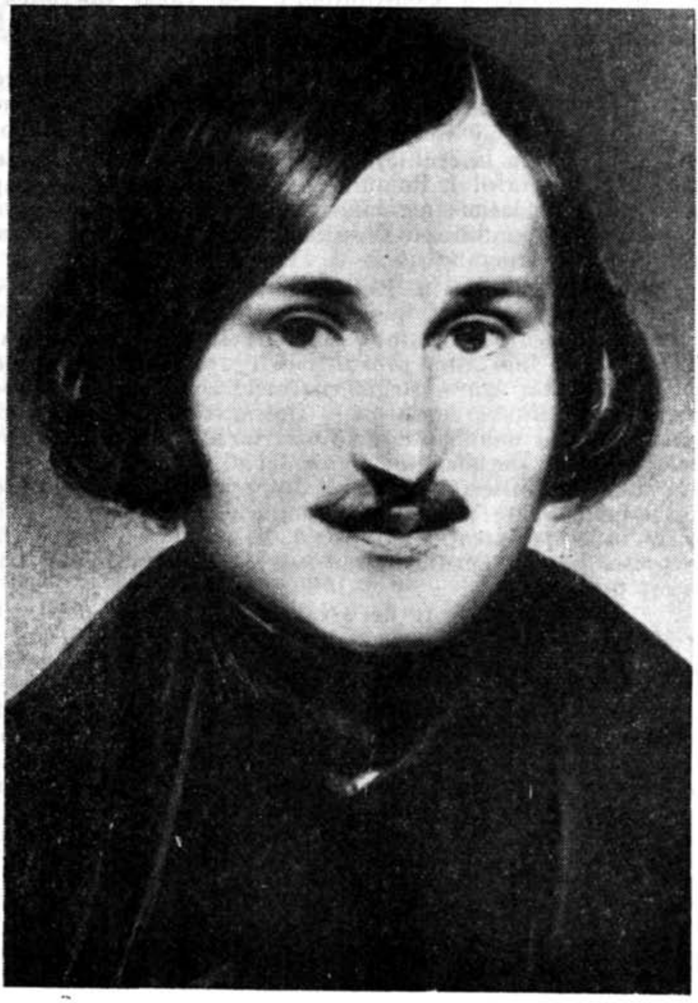
Reprezentațiile repetate ale *Revizorului General,* succesul de care s-a bucurat piesa, au stîrnit interesul pentru comedia, după care se făcuse localizarea, ca și pentru alte opere ale scriitorului rus, au trezit curiozitatea cititorilor pentru viața și personalitatea lui și a fost una dintre cauzele, care au stimulat apariția în anii următori a numeroase traduceri din opera lui N. V. Gogol.

Revizorul General este o localizare și adaptare a comediei rusești la moravurile și realitățile romînești de la mijlocul veacului trecut.

Înrudirea de atmosferă și de principii între viața publică și socială din Rusia autocrată și feudală și Romînia burghezo-moșierească, întemeiate deopotrivă pe exploatare, pe asuprire și abuzuri, a făcut ca sarcina lui P. Grădișteanu să nu fie prea grea și a îngăduit în același timp prelucrării să transmită în toată vigoarea lui mesajul originalului.

În liniile sale mari, localizarea a păstrat structura compozițională a comediei rusești, conținutul ei de idei, valoarea tipică a personajelor, îngăduindu-și însă și unele modificări

Astfel, pe lîngă autohtonizarea numelor și a funcțiilor (Skvoznik-Dmuhanovski a devenit sub-prefectul Hartion Zorchidescu, judecătorul Liapkin-Tiapkin s-a transformat în Blegoviceanu, dirigintele poștei Spekin în Romulus Flavius Tercillian, Dobcinski și Bobcinski s-au preschimbat în Sache Sorcoveanu și Mache Morcoveanu, iar falsul revizor Hlestakov apare sub numele lui Iorgu Scorburi), localizarea a eliminat unele personaje familiare nouă din piesa lui Gogol (ca Zemlianika, Luka Lukici), adăugînd în schimb altele, pe care nu le găsim în originalul rusesc



N. V. Gogol

---

[1] In „Foița de istorie și literatură", Iași, 3 mai 1860.

(sub-casierul Artemescu, căpitanul de călăraşi Radu Stoian, pomojnicul sub-prefectului Antonescu etc.). În prelucrarea romînească, acţiunea a fost redusă la trei acte, faţă de cinci cît are *Revizorul*, comprimîndu-se şi eliminîndu-se chiar scene întregi. Din păcate, aceste eliminări nu s-au făcut în chip destul de judicios. De pildă, s-au omis scenele de la han (actul II), atît de necesare şi de interesante pentru conturarea figurii lui Hlestakov, a lui Osip şi a primarului. De asemenea, lipsesc scenele în care negustorii şi alţi localnici vin să se plîngă pretinsului revizor împotriva primarului hrăpăreţ, brutal şi necinstit (actul IV, scenele 10 şi 12).

Adaptînd comedia lui Gogol la realităţile romîneşti, Grădişteanu a introdus, în primul rînd, o serie de aluzii la moravurile politice, la regimul parlamentar din Romînia burghezo-moşierească de pe la 1870, pe care le-a satirizat cu multă vigoare.

Astfel, subprefectul se plînge de greutăţile „cu care are de luptat în timpul alegerilor", Mache Morcoveanu se recomandă „alegător în colegiul I din acest judeţ, am fost totdeauna pentru guvern şi am votat nestrămutat cu candidatul guvernului", iar Sache Sorcoveanu cere o slujbă, pentru că a votat cu ministrul.

Intenţia satirică apare evidentă mai ales în figura pretinsului revizor Iorgu Scorburi. El ne este înfăţişat ca un demagog, care foloseşte un limbaj bogat în terminologie politică, plin de emfază, adecvat farsei regimului parlamentar din Romînia de atunci, regim de minciuni şi pseudo-democraţie. Astfel, adresîndu-se subprefectului, Iorgu Scorburi protestează în următoarele cuvinte împotriva presupusei sale arestări : „Nu înţeleg, domnule subprefect, ce înseamnă aceasta. Este o călcare flagrantă a Constituţiunii. S-a violat libertatea individuală în persoana mea... Unde ne aflăm, domnule subprefect ? În ce ţară ?"

Şiret, venal, fanfaron şi demagog, Iorgu Scorburi ne apare ca un personaj tipic pentru viaţa publică din Romînia burghezo-moşierească, ca un reprezentant al acelei galerii pe care o va îmbogăţi şi desăvîrşi pana neîntrecută a lui Caragiale, creînd cele două personaje de neuitat : Rică Venturiano şi Caţavencu.

Adaptarea la realităţile specifice din ţara noastră se vede şi în figura şefului poştei şi telegrafului, Romulus Flavius Tercillian, care apare ca un adept convins al limbajului latinizant, folosind cuvinte şi expresii ca „onorabilă direpciune", „pote fire", „onorabilitate şi aplecăciune", „sum în pusăciune", „deleptăciune", „naciunale", „constituticiune" etc.

În prelucrarea lui Petru Grădişteanu se pot observa însă şi unele modificări în structura, în esenţa personajelor. Cel care a suferit în localizare cele mai serioase modificări este rolul falsului revizor. Dacă Gogol ni-l caracterizează pe Hlestakov ca un om „cam prostuţ", care „vorbeşte şi acţionează fără să se gîndească un pic" şi din „gura căruia cuvintele zboară cu totul pe neaşteptate", deci ca pe un om superficial, fanfaron şi fluşturatic, expresie tipică a nimicniciei şi găunoşeniei claselor dominante din Rusia ţaristă, Grădişteanu ni-l prezintă pe Iorgu Scorburi ca şiret, şmecher, un escroc lucid, care-şi dă seama imediat de situaţia creată şi caută să profite cît mai mult de pe urma spaimei şi prostiei funcţionarilor. Interpretarea pe care prelucrarea romînească a dat-o figurii falsului revizor, este cu totul în afara intenţiei lui Gogol, ba am putea spune chiar, împotriva indicaţiilor exprese, pe care scriitorul rus le-a dat asupra felului cum trebuie înţeles şi jucat acest personaj[1].

Trebuie remarcat de asemenea, ca altă îndepărtare de la specificul piesei gogoliene, faptul că *Revizorul General* tinde pe alocuri spre farsă, spre un comic ieftin, născut din efecte exterioare (de pildă, limba romînească stîlcită în care vorbeşte doctorul Şvalţberg, replicile gîngave ale lui Sache Sorcoveanu sau cuvintele cu iz latinist la Romulus Flavius Tercillian etc.). Deşi sub anumite aspecte arătate mai sus, prelucrarea s-a îndepărtat de spiritul şi intenţia comediei ruseşti, în ansamblul său ea a păstrat orientarea critică şi amprenta riguros realistă a *Revizorului* lui Gogol. Localizarea lui Petru Grădişteanu a însemnat, întocmai ca şi originalul, un rechizitor vehement împotriva corupţiei, a necinstei, a imoralităţii, împotriva unei orînduiri sociale putrede. Dovada cea mai grăitoare, în acest sens, ne-o oferă polemica iscată în jurul *Revizorului General*, odată cu prezentarea lui pe scenă și care ne amintește în multe privințe de discuțiile furtunoase ce s-au purtat în Rusia, după prima reprezentație a comediei lui Gogol.

---

[1] Vezi : *Indicaţiile destinate d-lor actori la începutul piesei*, cît şi articolele *Sfaturi celor ce vor să joace, cum se cuvine „Revizorul"* şi *Fragment dintr-o scrisoare a autorului către un literat curînd după prima reprezentare a „Revizorului"*.

Piesa lui Petru Grădișteanu s-a bucurat de un mare succes, datorat atît actualității problemelor dezbătute în piesă, cît și jocului iscusit al actorilor, în fruntea cărora se găsea vestitul M. Pascaly (în rolul falsului revizor). Pînă și ziarul reacționar „Telegraful" a fost silit să recunoască că replicile piesei „făceau să tremure sala sub tunetul aplauzelor".

Presa reacționară a întîmpinat comedia *Revizorul General* cu o fățișă ostilitate. De pildă, ziarul guvernamental „Romînul" acuza piesa de imoralitate, de propagarea relelor exemple, a păcatelor, de „patronarea și dezvoltarea vițiilor". Cronicarul ziarului „Telegraful" contesta comediei orice veridicitate în înfățișarea vieții, și o socotea drept „broderie" a „grifonilor imposibili ai imaginației autorului".

Dar dacă presa reacționară a vremii a fost indignată și înspăimîntată de ascuțișul critic al prelucrării lui P. Grădișteanu, moștenit în cea mai mare parte de la originalul rusesc, același motiv a făcut ca piesa să fie salutată cu căldură de opinia publică și literară progresistă.

Astfel, Cezar Bolliac a publicat o cronică elogioasă asupra piesei și a spectacolului, felicitîndu-l pe Petru Grădișteanu pentru *„nimerita idee în ce trebuie satirat mai mult și mai întîi vițiul social la noi"*, ca și *„pentru alegerea modelului, pentru localizarea lui perfectă, pentru ansamblul și antrenamentul ce era pe scenă prin potrivirea rolurilor atît de variate"*. Cezar Bolliac caracteriza piesa drept *„o comedie nobilă"* și afirma că de n-ar fi existat indicația expresă a autorului *„nimeni n-ar fi bănuit că această operă nu este creațiunea unui spirit romîn, cu noblețe și gust răzător de ridicolele vieții actuale, într-o treaptă oarecare a societății"*.[1]

Deși mai rezervat în ce privește aprecierea calităților prelucrării și a talentului lui P. Grădișteanu, cronicarul teatral anonim al „Ghimpelui" (presupus de unii a fi I. L. Caragiale) subliniază cu toată hotărîrea, ca un merit incontestabil al piesei *Revizorul General*, faptul că ea oglindește foarte bine *„epoca de cinism și imoralitate neînfrînată în care trăim"*[2].

Reluată de mai multe ori la București[3], piesa *Revizorul General* a fost jucată în 1876 și la Iași, fapt care a prilejuit o foarte interesantă și documentată cronică a lui Mihail Eminescu, intitulată *Comedia franceză și comedia rusească*. Afirmînd răspicat superioritatea comediei rusești — comedie cu un înalt conținut de idei — asupra celei franceze, poetul romîn s-a oprit îndelung la caracterizarea creației marelui satiric rus și a subliniat vena realistă ca fiind trăsătura ei esențială. *„Gogol* — spune Eminescu — *e după unii cel mai original, după alții cel mai bun autor rusesc. Lucrul stă însă altfel; el și-a înrădăcinat în minte viața reală a poporului rusesc; tipurile sale sînt copiate după natură, sînt oameni aevea, precum îi găsești în tîrgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești"*... Personajele scriitorului rus te cuceresc prin vigoarea și veridicitatea lor, *„cunoști că nu-i între ei nici o imitație în carton, nici un caracter afectat — răutatea și înjosirea omenească s-arată așa cum sînt și ridem de ele..."* Eminescu a caracterizat cu multă perspicacitate specificul satirei gogoliene, atunci cînd a spus: *„Ridem... și după opinia unora, adevărata comedie trebuie să te facă melancolic... ne întristăm. Acesta este efectul piesei lui Gogol, ca și acela al adevărului și naturii..."*

Interesant este și faptul că Eminescu stabilește puncte de înrudire între creația lui Gogol și opera unor scriitori romîni realiști, ca Slavici și Creangă. La această enumerare, noi astăzi am mai putea adăuga un nume, care a devenit curînd după aceea cunoscut și a ocupat în literatura romînă un loc asemănător, cu cel deținut de Gogol în literatura rusă, numele lui I. L. Caragiale.

***

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, în perioada de avînt a mișcării muncitorești, opera lui Gogol — ca și a altor scriitori ruși — a căpătat o largă răspîndire în Romînia. Literatura rusă a jucat în acești ani un rol foarte important în lupta proletariatului romîn pentru eliberarea sa de sub jugul exploatării și al asupririi. Idealurile progresiste, democrate și umaniste, afirmate de această literatură, găseau un ecou foarte puternic în rîndul maselor populare, îndemnîndu-le la cucerirea dreptății și a libertății.

---

[1] Cezar Bolliac, *Revizorul General*, „Trompeta Carpaților", București, 1874, 24 febr., pag. 2.

[2] *Revizorul General* (Cronică teatrală) „Ghimpele", București 1874, 24 febr., pag. 2—3.

[3] Prelucrarea lui P. Grădișteanu s-a jucat, între altele, la București în 1882 și 1883.

E firesc ca printre scrierile lui Gogol, care puteau contribui în cea mai mare măsură la demascarea viciilor societății contemporane, dramaturgia să dețină un loc de frunte prin ascuțișul său critic și prin vigoarea sa satirică, impunîndu-se în chip deosebit atenției traducătorilor. După tălmăcirea în 1899 a *Căsătoriei*, sub titlul *Însurătoarea*, în 1904 cititorul romîn face cunoștință cu *Revizorul* în traducerea lui M. Wechsler, publicată la Botoșani.

În anul următor, 1905, apare o nouă traducere a acestei piese făcută din limba rusă de Simeon Morozov, care o publică mai întîi în revista „Munca literară și științifică“, iar mai apoi, în volum separat. Conștiincios lucrată, corectă, această versiune este însă lipsită de strălucire artistică.

Curînd după aceea, în 1909, cu prilejul aniversării centenarului de la nașterea scriitorului rus, alături de alte scrieri care se traduc, apare și o nouă tălmăcire a *Revizorului*. Autorul ei e tînărul scriitor N. Dunăreanu.

Traducerea lui Dunăreanu este net superioară celor precedente. Lucrată după textul rusesc, ea îmbină într-un chip destul de armonios exactitatea, fidelitatea față de original cu vioiciunea dialogului, cursivitatea și scenicitatea replicilor.

Desigur că tocmai calitățile literare ale tălmăcirii lui Dunăreanu au făcut ca ea să fie folosită cu prilejul punerii în scenă a piesei lui Gogol, de către Teatrul Național din București, care a avut loc în același an, în 1909 (premiera la 12 octombrie 1909).

Includerea *Revizorului* în repertoriul primei noastre scene bucureștene a fost un eveniment remarcabil în istoria vieții teatrale de atunci, pe linia îmbogățirii și afirmării mai puternice a repertoriului clasic, pe linia întăririi realismului în regie și în jocul artiștilor. În acest sens, sînt semnificative constatările pe care le făcea în cronica sa dramatică N. D. Cocea: *„E imoral să joci pe scena Teatrului Național o piesă slabă care depravează gustul estetic al poporului, cînd atîtea piese mari din repertoriul universal așteaptă să vadă lumina primei noastre scene... Probabil însă că dl. director general al Teatrelor a înțeles și d-sa acest lucru... în zilele din urmă, a dat prilej celor mai buni societari ai teatrului să interpreteze, într-un ansamblu perfect, comedia satirică a lui Gogol, „Revizorul“.*[1]

Punerea în scenă a comediei lui Gogol a dat prilej unor artiști foarte talentați să-și releve toată iscusința interpretării, iar unui regizor de valoarea lui Paul Gusty, să pună în aplicare concepția sa realistă de realizare scenică. De altfel, trebuie subliniat că întregul colectiv s-a pregătit foarte serios pentru acest spectacol, căutînd să se informeze și să se documenteze cît mai complet și mai bogat, apelînd, între altele, și la sfaturile și îndrumarea Teatrului Alexandrin din Petersburg, de unde a primit o serie de fotografii, înfățișînd scene din comedie în interpretarea artiștilor ruși.

Critica contemporană a relevat în mod deosebit interpretarea marelui actor Brezeanu, care „în rolul primarului a creat încă unul din tipurile sale nepieritoare, a jucat cu verva, siguranța și bogăția de mijloace, care i-au făcut gloria...“[2].

Multe elogii s-au adus și lui Petre Liciu, care a interpretat rolul falsului revizor, deși trebuie spus că nu toți criticii au fost de acord cu felul cum actorul a înțeles acest personaj al lui Gogol. În legătură cu această problemă s-a născut chiar și o polemică între actor și criticul teatral Em. D. Fagure. Continuînd de fapt tradiția încetățenită de P. Grădișteanu, prin interpretarea dată în prelucrarea sa rolului falsului revizor, Fagure vedea în Hlestakov „un escroc isteț, care, conștient de situația creată, înșeală cu bună știință pe funcționari“[3]. El considera greșită interpretarea lui Petre Liciu, care-l prezenta pe Hlestakov ca un om de nimic, un flecar, un pierde-vară, cam prostuț și superficial. Apărîndu-și punctul de vedere, Liciu a invocat indicațiile date actorilor de Gogol însuși, de care artistul romîn luase cunoștință dintr-o traducere germană a *Revizorului*, deoarece versiunea lui N. Dunăreanu le omisese. Marea majoritate a criticilor dramatici, care au luat parte la această polemică, în frunte cu N. D. Cocea, au luat apărarea lui Liciu, și au socotit justă și în perfectă concordanță cu intenția autorului interpretarea pe care el a dat-o personajului Hlestakov.

---

[1] N. D. Cocea — *Cronica teatrală, Viața Romînească*, Iași, 1909, pag. 127.

[2] Stal X. *Revizorul* de N. Gogol, „Minerva“, București 1909, 14 octmobrie pag. 1.

[3] Vezi Em. D. Fagure. *Revizorul* de N. Gogol. „Adevărul“, București, 1909, 14 octombrie, pag. 1, și 16 octombrie, pag. 3.

Revizorul pe scena Teatrului Național din București a fost incontestabil un spectacol remarcabil, care a lăsat o amintire neștearsă celor ce l-au văzut și a cărei tradiție scenică a fost folosită în multe prilejuri, cînd s-a pus problema unei noi prezentări a acestei comedii a lui Gogol.

Dar semnificația reprezentațiilor *Revizorului* în 1909 nu poate fi redusă numai la cea pur artistică. Comedia îndrăzneață a lui Gogol a răsunat ca o chemare la luptă împotriva lumii primarilor și hlestakovilor, împotriva unei orînduiri sociale nedrepte, foarte asemănătoare cu realitățile din Romînia acelei vremi.

Rezonanța actuală a piesei *Revizorul* în Romînia burghezo-moșierească de la începutul secolului al XX-lea, ne este dovedită în chip foarte limpede de lupta de opinii ce s-a desfășurat în jurul ei în presă.

Ziarele și revistele reacționare își concentrau eforturile, căutînd să demonstreze că satira lui Gogol nu are nici o legătură cu viața romînească și că ar fi învechită și în Rusia. Suna aproape comic seriozitatea cu care cronicarul dramatic al ziarului „Voința Națională“ încerca să-și convingă cititorii că moravurile din piesă au dispărut cu totul. *„Nu la noi, unde avem revizori școlari neîntrecuți, magistrați integri, primari de treabă, dar nici chiar în Rusia, nu cred să se mai petreacă asemenea lucruri, nu cred să mai existe asemenea canalii și asemenea stupizi. Azi viețuiesc numai... în piesa lui Gogol“.* [1]

Respingînd asemenea atacuri dușmănoase și calomnii, presa democratică, progresistă, scotea mai ales in evidență legătura foarte strînsă, dintre comedia lui Gogol și realitățile romînești.

Astfel, cronicarul dramatic Em. D. Fagure sublinia: *„Gogol prinde în această comedie nu numai ridicolul, ci și odiosul — și mai ales odiosul — corupțiunii administrative... Toate abuzurile administrative, mituirile, vinderea dreptății, furtul medicamentelor bolnavilor, bacșișurile, hatîrurile, plocoanele, împrumuturile de bani din partea superiorilor, într-un cuvînt, întreg cortegiul corupției administrative a unei organizațiuni putrede și învechite în imoralitate, defilează înaintea noastră, ceea ce numai vesel nu poate fi“.* [2]

Sintetizînd punctul de vedere al întregii opinii publice progresiste, N. D. Cocea aprecia în următoarele cuvinte importanța prezentării piesei *Revizorul* pe scena romînească:

„Comedia aceasta satirică a lui Gogol, deși scrisă pentru Rusia de acum aproape 100 de ani, își are valoarea ei satirică și acum, și nu numai în Rusia, dar și în multe alte țări printre care e bine să numărăm și dulcea noastră țară. Cititorii noștri desigur că nu fac astăzi întîia oară cunoștință cu specia aceasta de slujbași, lingușitori cu cei puternici, aroganți cu cei mici, deprinși să socotească slujba lor ca un fel de domeniu bun pentru toate exploatările.“ [3]

După succesul repurtat pe prima noastră scenă din Capitală, comedia *Revizorul* se impune și în repertoriul teatrelor din provincie. Ea devine tot mai cunoscută și mai familiară publicului spectator, răspîndindu-și înrîurirea asupra unor cercuri tot mai largi de admiratori ai talentului marelui satiric rus.

Concomitent cu reluarea spectacolelor la București, *Revizorul* se joacă în 1910 și 1911 pe scena Teatrului Național din Iași, bucurîndu-se și aci de un succes strălucit. În stagiunea 1919—1920, comedia lui Gogol va fi reprezentată de Teatrul Național din Cluj (regizor Sică Alexandrescu) și aceste spectacole vor fi considerate ani de-a rîndul ca una din realizările cele mai reușite ale scenei clujene.

Popularitatea largă de care se bucură piesa lui Gogol în acei ani, ne este dovedită și de prezentarea ei în cadrul spectacolelor de amatori, organizate de obicei de elevi cu prilejul diferitelor serbări școlare. Astfel, *Revizorul* este jucat în 1911 de elevii din orașul Buzău, în 1913 de elevii liceului din Brăila, în 1921 comedia lui Gogol este pusă în scenă și interpretată de absolvenții liceului din Piatra-Neamț, în 1923 de elevii școlii de comerț din orașul Craiova.

Anii de după primul război mondial și pînă la Eliberarea țării, la 23 august 1944, au însemnat o perioadă grea în dezvoltarea teatrului și a culturii

---

[1] C. Rîuleț — *Revizorul* de Gogol (Viața teatrală) — „Voința Națională“, București, 1909, 18/31 oct. pag. 2.

[2] Em. D. Fagure, *Revizorul* de N. Gogol, „Adevărul“, Buc., 1909, 14 octombrie pag. 1.

[3] N. D. Cocea. *Cronică teatrală,* „Viața Romînească“, Iași, 1909, pag. 282.

★

Scenă din „Revizorul" — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

romînești, în genere. Ofensiva ideologiei burgheze, promovînd o artă decadentă, formalistă, ruptă de popor și de interesele lui, a avut consecințe păgubitoare pentru viața noastră teatrală. Repertoriul clasic, operele dramatice realiste, de valoare universală, au fost din ce în ce mai rar reprezentate. Locul lor a fost luat de piese decadente, formaliste, sau chiar bulevardiere, de o dramaturgie, cultivînd misticismul, pesimismul, neîncrederea în om, proslăvind modul de viață burghez, pentru a termina cu afirmarea din ce în ce mai fățișă a ideologiei fasciste.

In anii aceștia de reacțiune politică și de criză a vieții teatrale, reprezentarea pieselor lui Gogol capătă o deosebită semnificație. Satira viguroasă a comediilor gogoliene, patosul lor de demascare, critica socială îndrăzneață, loveau mai puternic ca oricînd în realitatea din țara noastră, biciuind moravurile putrede, viciile unei societăți trăind din exploatarea muncii altora, din asuprirea maselor populare.

Nu este o întîmplare faptul că aproape fiecare nouă reprezentare a *Revizorului* ducea la o înverșunată luptă de opinii în care se ciocneau punctul de vedere progresist, democratic, cu cel retrograd, reacționar.

Seria reprezentărilor și a reluărilor comediei *Revizorul* a fost deschisă în 1924 prin punerea în scenă a acestei piese de către Teatrul soților Bulandra, unul din puținele teatre ale vremii, care avea un bogat repertoriu clasic și ale cărui spectacole se caracterizau printr-o ținută artistică aleasă. Colectivul de artiști al acestui teatru putea duce la capăt o misiune atît de grea ca reprezentarea *Revizorului*, piesă de un adînc și puternic realism.

Cu prilejul acestei noi reprezentări a *Revizorului*, Camil Petrescu sublinia valoarea artistică remarcabilă a piesei lui Gogol, în care vedea : *„una din cele mai pline, mai bogate, mai savuroase comedii din tot repertoriul dramatic... Comedia lui Gogol e poate una din cele mai complexe din cîte s-au scris. E în același timp comedie de intrigă, de moravuri și de caracter. Are o acțiune admirabil gradată și ingenioasă, zugrăvește cu un pitoresc rar viața publică a unui orășel rusesc și oferă cîteva caractere copioase și precis conturate..."* [1]

---

[1] Camil Petrescu, *Revizorul* (cronică teatrală) „Argus", Buc. 1924, 25 sept, pag. 5.

Calitățile artistice neîndoielnice ale piesei, realismul ei, sînt remarcate și în cronica teatrală semnată de Liviu Rebreanu, care caracterizează foarte just specificul rîsului gogolian:

„Rîsul are miez amar. Cu cît rîzi mai zgomotos, cu atîta îți dai seama că trebuie să rîzi tare ca să nu plîngi".[1]

Numeroase comentarii ale presei de orientare mai democrată subliniază rezonanța actuală a piesei lui Gogol, aplicarea sa la faptele și oamenii din România acelor vremuri. *„Acțiunea comediei lui Gogol se petrece într-un orășel pierdut în imensitatea fostului imperiu țarist. Cu toate acestea, la noi piesa se găsește... ca la ea acasă"*[2] — citim în ziarul „Adevărul". *„...eroii aceștia din îndepărtata Rusie ne sînt parcă cunoscuți, i-am mai întîlnit noi nu de multă vreme, poate cu un ceas mai înainte de-am venit la teatru..."* afirmă cronicarul revistei „Clipa"[3].

În ce privește interpretarea, critica a fost unanimă în aprecierea elogioasă a creației lui V. Maximilian în rolul lui Hlestakov.

În anul următor, 1925, își face debutul pe scena bucureșteană cealaltă comedie a lui Gogol, *Căsătoria*. În această stagiune, piesa a fost reprezentată la două teatre din Capitală, la Teatrul Central (într-o greșită, denaturată regie expresionistă) și la Teatrul Național (în regia lui Victor Bumbești).

Victor Bumbești, care a urmărit o punere în scenă subliniat realistă, în deplină corespondență cu substanța piesei și intențiile autorului, a reușit să creeze o reprezentație valoroasă, primită cu căldură de public și elogios apreciată de critica dramatică. Piesa a prilejuit evidențierea unui remarcabil talent, I. Sîrbu, care a jucat rolul lui Podkoliosin „cu mijloace de mare artist, cu o autoritate scenică de mult nemaiîntîlnită"[4].

---

[1] Liviu Rebreanu, *Revizorul*, „România", Buc., 1924, 25 septembrie, pag. 1.
[2] Iosif Nădejde, *Revizorul* de N. Gogol, „Adevărul", Buc., 1924, 24 septembrie, pag. 3.
[3] Isaiia Răcăciuni, *Revizorul*, *„Clipa"*, Buc., 1924, 28 septembrie, pag. 2.
[4] Camil Petrescu, *Căsătoria* de N. Gogol, „Cetatea literară", Buc., 1925, 19 decembrie, pag. 7.

Scenă din „Căsătoria" — Teatrul Armatei

În aceeași perioadă, comediile lui Gogol înregistrează numeroase succese și pe scenele teatrelor din provincie. Astfel, în 1924, concomitent cu spectacolele de la București, *Revizorul* se joacă la Cluj și Brăila, iar în stagiunea 1926—1927 și 1928—1929 comedia se reprezintă pe scena Teatrului Național din Iași, în interpretarea lui Miluță Gheorghiu în rolul lui Hlestakov, și C. Ramadan în rolul lui Bobcinski. *Căsătoria* mai este pusă în scenă în 1926 de Teatrele Naționale din Cluj (în regia lui Sică Alexandrescu) și Craiova (în regia lui Victor Bumbești), iar în 1928 se joacă la Iași, cu N. Meicu în rolul lui Podkoliosin, și C. Ramadan în rolul lui Kocikariov.

În 1930, comedia *Revizorul* este inclusă în repertoriul Teatrului Național din București. Întrucît este vorba de o prezentare într-o regie nouă, cu alți interpreți decît în 1909, la o distanță de timp de aproape un sfert de veac, sîntem îndreptățiți să vorbim nu de o reluare, ci de o premieră.

Direcția de scenă aparține aceluiași Victor Bumbești, și printre interpreți găsim de asemenea artiști care mai jucaseră în piese de Gogol și erau familiarizați cu dramaturgia scriitorului rus, cum ar fi I. Sîrbu, G. Calboreanu, I. Manu, V. Antonescu, I. Finteșteanu.

Într-o măsură și mai mare decît cu prilejul reprezentațiilor anterioare, în anii aceștia de întărire a reacțiunii, în ajunul fascizării țării, piesa lui Gogol a avut un ecou deosebit de puternic atît în viața literară, cît și în cea obștească. Desigur că presa reacționară a încercat să minimalizeze semnificația comediei, să treacă sub tăcere accentele ei critice atît de viguroase, căutînd s-o prezinte doar ca un „document istoric" din viața unei lumi apuse, lipsit de orice interes și actualitate și care în nici un caz nu avea nimic comun cu realitățile din țara noastră. Cronicarul revistei „Convorbiri literare" urmărind cu tot dinadinsul să diminueze valoarea artistică a piesei, găsea că unicul ei merit *„constă în comicul de situații"* [1], și-i imputa lui Gogol ca principal defect al comediei... galeria de tipuri create.

Dar aceste încercări de denaturare a sensului și semnificației comediei *Revizorul* au fost demascate de ziarele și revistele de orientare democratică, progresistă, care au arătat că piesa lui Gogol nu și-a pierdut nici actualitatea, nici prospețimea. *„...împrejurările și personajele... parcă-s cele de la noi..."* [2] spunea M. Sevastos în cronica sa teatrală publicată în revista „Viața Romînească". Iar ziarul „Lupta" caracteriza comedia în următoarele cuvinte: *„Este una din cele mai strălucite pagini, din literatura universală. Veșnic tînără și de actualitate și pretutindeni... indigenă. Dacă autorul n-ar fi trăit în prima jumătate a veacului trecut, dacă eroii n-ar purta cele mai autentice haine și costume moscovite, am crede că formidabila satiră a fost scrisă în zilele noastre de vreun genial..., revizor al conștiințelor și biciuitor al moravurilor, pripășit... incognito prin meleagurile noastre."* [3]

Succesul de care s-a bucurat piesa, — datorat în mare parte jocului excelent al artistului I. Sîrbu, în rolul primarului, secondat de un ansamblu de interpreți valoroși și mai puțin regiei, care de data asta lăsase întrucîtva de dorit în ce privește ținuta riguros realistă a spectacolului — a îndemnat Teatrul Național din București să întreprindă un turneu în întreaga țară, reprezentînd comedia în toate orașele și orășelele cele mai de seamă.

Revizorul revine din nou pe scena Teatrului Național din București în 1943. În anii aceștia ai războiului antisovietic, în condițiile unei propagande mincinoase și deșănțate împotriva culturii ruse și sovietice, a calomnierii poporului sovietic. într-o perioadă de neagră teroare fascistă, reprezentarea unei piese ca *Revizorul* ar fi putut deveni un important eveniment progresist în viața culturală și teatrală a țării. Din păcate, acest lucru nu s-a întîmplat pentru că spectacolul a fost prezentat într-un spirit decadent, expresionist, cu un amestec de procedee formaliste, constructiviste, din teatrul de marionete și din commedia dell-arte, care a distrus esența socială a piesei și a făcut-o pur și simplu să nu mai semene cu adevăratul *Revizor*.

După eliberarea poporului romîn la 23 august 1944, începe o etapă nouă, calitativ deosebită în istoria culturii și artei noastre. Sub îndrumarea și conducerea Partidului se duce lupta pentru afirmarea unei arte cu adevărat democrate, legate de popor, care să slujească intereselor și idealurilor lui și să contribuie la construirea unei vieți noi. Dramaturgia lui Gogol și în primul rînd piesa *Revizorul* a avut și ea un rol de seamă în această bătălie: exemplul ei îndemna la prelucrarea și dezvoltarea tradițiilor realiste și înaintate ale artei clasice, la valorificarea a tot ce e mai prețios în moștenirea culturală a trecutului, pilda ei stimula pe oamenii de artă să creeze opere pătrunse de suflul contemporaneității și inspirate de idealurile progresiste ale epocii.

---

[1] „Convorbiri literare", Buc. 1931, pag. 267—269.

[2] M. Sevastos, Cronica teatrală, „Viața Romînească", Iași 1930, nr. 9—10, p. 318.

[3] *Revizorul* de Gogol, „Lupta", Buc. 1930, 12 septembrie, pag. 3.

Tocmai de aceea, *Revizorul* a și fost a doua premieră prezentată la 13 noiembrie 1946, de Teatrul Muncitoresc C.F.R., curînd după inaugurarea acestuia. Spectacolul a oglindit foarte bine tendințele noi ale vieții poporului romîn. Piesa era jucată în majoritate de artiști amatori[1] din rîndurile muncitorilor și se adresa unor spectatori de asemenea muncitori care aveau pentru întîia oară la dispoziție un teatru al lor propriu.

Cronica dramatică a ziarului „Scînteia" consacrată acestui spectacol a subliniat importanța pătrunderii muncitorilor în lumea artei teatrale, pînă atunci inaccesibilă lor, și a relevat talentul incontestabil al unora dintre interpreți.[2]

Curînd după *Revizorul*, și *Căsătoria* a fost reprezentată în 1948 pe scena Teatrului Național din București.

Cinstirea memoriei lui N. V. Gogol în 1952 — cu ocazia a 100 de ani de la moartea marelui scriitor rus — alături de apariția a numeroase traduceri, studii, articole, a prilejuit și punerea în scenă a celor mai de seamă piese ale sale. Astfel, Teatrul Național din București a inclus în repertoriul său *Revizorul*, iar Teatrul Armatei a reprezentat cu mult succes *Căsătoria* și *Jucătorii de cărți*[3]. *Revizorul* a mai fost jucat în același an și de Teatrele de Stat din Craiova, Cluj și Tg. Mureș.

Jocul adînc realist al unor actori de frunte ca Radu Beligan (Hlestakov), Giugaru (primarul), Talianu (Zemleanika), Vasiliu Birlic și Marcel Anghelescu (Dobcinski și Bobcinski) a făcut ca piesa lui Gogol să apară în toată bogăția ei de conținut și în toată valoarea ei artistică. Desfătînd publicul, ea în același timp îl educa, îl înarma. După cum sublinia cronica dramatică din ziarul „Scînteia": „Datorită uriașei forțe de generalizare și tipizare a lui Gogol, personajele sale au depășit cadrul operelor în care au fost create și au început să trăiască independent, încarnînd în viață o serie de trăsături caracteristice pentru tot ceea ce e putred, gangrenat, dușmănos poporului și fericirii lui... Satira lui Gogol constituie și astăzi o armă în lupta oamenilor muncii împotriva plăgilor moștenite de la capitalism..."[4]

Piesa a avut un uriaș succes, pe care ni-l dovedește de altfel numărul mare de spectacole. În stagiunea 1952—53, s-au dat 66 de reprezentații, adică mai mult decît în toți anii în care s-a reprezentat *Revizorul* pe scena Teatrului Național sub regimul burghezo-moșieresc. Reprezentațiile au fost reluate în stagiunile 1954/1955 și 1955/1956, cînd Teatrul a întreprins un turneu prin Transilvania, jucînd *Revizorul* în orașe ca Tîrgu-Mureș, Cluj etc.

La capătul unui drum de căutări și eforturi creatoare în interpretarea rolurilor gogoliene, cu rodnice rezolvări ale numeroaselor probleme pe care le punea dramaturgia scriitorului rus, artiștii romîni au avut marea bucurie să-și vadă răsplătită munca prin cunoscutul succes repurtat cu prezentarea *Revizorului* în Uniunea Sovietică, cu prilejul turneului întreprins de Teatrul Național din București, în toamna anului 1958.

Dramaturgia lui Gogol și-a cucerit un loc trainic pe scena romînească și a intrat ca un capitol important în istoria teatrului nostru. Și dacă în trecut, într-o Romînie burghezo-moșierească, piesele marelui scriitor rus contribuiau la satirizarea viciilor unei societăți bazate pe exploatare și îndemnau la protestul împotriva ei, astăzi aceste piese ajută pe cetățeanul liber al Republicii Populare Romîne, să cunoască, să urască rămășițele lumii vechi și să lupte pentru nimicirea lor.

---

[1] In distribuția spectacolului au fost numai trei artiști profesioniști: Natașa Alexandra, Ovid Brădescu și Sergiu Dumitrescu.

[2] Al. B. *Revizorul*. Cronică dramatică, „Scînteia", Buc. 1946, 11 noiembrie, pag. 2.

[3] Piesa aceasta într-un act fusese jucată pentru prima dată în Romînia în 1933, la Teatrul Național din Iași.

[4] I. Vrancea: *Comediile lui Gogol pe scenele teatrelor noastre*, „Scînteia", Buc., 1952, decembrie, pag. 2.

„Azilul de noapte“ de *Maxim Gorki* — *Teatrul Naţional din Cluj*

Emil Mandric

„AZILUL DE NOAPTE“, ÎNTRE CLASIC ŞI EXPERIMENTAL

În anul 1902, luna iunie, Gorki anunţa bucuros prietenului său Cehov: „În curînd am să-ţi trimit piesa“ *(Azilul de noapte,* n. n.). Teatrul de Artă din Moscova, fondat de Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko, celebra mai apoi premiera, cea de a doua premieră cu o dramă de Gorki, în mijlocul unui entuziasm de zile mari. În 1932, Gorki nu mai era tînăr, scrisese 20 de piese şi declara cu o convingere ce nu poate fi pusă la îndoială: *„Azilul de noapte* este o piesă învechită, poate chiar dăunătoare în zilele noastre“ [1]. Exigenţele proprii, care i-au dictat o concluzie atît de neaşteptată, vom încerca să le lămurim mai departe. Ne luăm îngăduinţa de a nu ne însuşi acest punct de vedere.

***

La graniţa dintre cele două secole, de unde a pornit descătuşarea energiei revoluţionare a clasei muncitoare din Rusia, Gorki nu numai că nu a oscilat, dar s-a aruncat în vîltoare, apropiindu-se decis de lupta proletariatului şi a partidului său conducător. Amestecat în mulţimea de oameni simpli, dar cu privirea măsurînd drumul pe care se îndreaptă şuvoiul, Gorki s-a situat în fruntea primilor scriitori călăuziţi de ideea socialismului. Dezvoltarea elementelor sociale şi ideologice ale luptei de clasă, în creaţia sa, a început cu o lucrare dramatică, piesa *Micii burghezi,* scrisă în 1901. Gorki deschide prin aceasta seria eroilor conştienţi de rolul şi forţa proletariatului revoluţionar. „E o mare bucurie să trăieşti pe pămînt — propovăduieşte Nil în *Micii burghezi* — ...Numai într-un singur lucru nu pot găsi nimic plăcut : în faptul că mie şi altor oameni cinstiţi le poruncesc nişte porci, nişte neghiobi, nişte hoţi... Dar n-are să fie aşa toată viaţa ! Ei au să dispară, au să treacă, aşa cum dispar abcesele de pe un corp sănătos... Stăpîn e cel ce munceşte". Provocarea a fost aruncată şi, odată cu ea, teatrul a suportat o transfuzie, care avea să înnoiască ţesuturile sale vii.

---

[1] Articolul „Despre piese“.

***

Drama *Azilul de noapte* a fost creată pentru a da la iveală cercul de mizerii şi neputinţe al „foştilor oameni", în care străbat frînturi de splendidă umanitate.

În ea acuitatea romantică din nuvelele cu vagabonzi cedează, filozofic şi psihologic, unei tratări profund realiste. Vieţuirea personajelor în condiţii de insalubritate morală şi socială exclude eroismul. La urma urmelor, mocirla nu poate fi tezaur de „mărgăritare". Ceea ce Gorki a ţinut să precizeze ca un post-scriptum decisiv la seria „povestirilor despre vagabonzi". „În vremea cînd a apărut *Azilul de noapte,* — nota criticul Vaţlav Vorovski — autorul îşi rostise rechizitoriul „îndrăzneţ" împotriva societăţii civilizate şi prin aceasta vagabonzii romantici îşi terminaseră de jucat rolul lor. Autorul putea să-i dezbrace de costumele de teatru, — şi atunci ei rămaseră ceea ce erau în viaţa reală : oameni jalnici, nenorociţi, mutilaţi. Acum, după ce aruncaseră în faţă, societăţii, „adevărul" lor — mai precis al autorului — despre ea, se vădi că ei înşişi au nevoie să li se spună adevărul despre ei...". Iar acest adevăr, drastic ca o sentinţă, prăbuşeşte, cum numai înjosirea şi înfrîngerea omului, virtual înzestrat pentru o viaţă demnă de laudă, poate prăbuşi. Din însuşi miezul amar al acestui adevăr, Gorki înalţă acorduri solemne care slăvesc măreţia omului şi a faptelor sale îndreptate spre mai bine.

Azilul, proprietate a soţilor Costîliov, este un refugiu destul de incomod, sortit indivizilor renegaţi de mediul cărora aparţin. Piesa cuprinde un episod de viaţă comună a acestora, în care se răsfrînge destinul fiecăruia, prin cotidianul faptelor : discuţii înecate în alcool, hărţuieli, amăgiri mirifice, răbufniri ale urii, decrepitudinei şi disperării. Locatarii au descins din toate direcţiile. Amestecaţi în obşteasca mizerie a azilului, ei sînt destinaţi, potenţial şi practic, unor direcţii deosebite : de acceptare, de revoltă, sau de nereuşite perpetue.

Cînd viaţa i-a aruncat peste bord, cîţiva dintre ei au devenit prizonieri, cu oarecare bună voie chiar, ai firmei Costîliov. Satin radiază inteligenţă în pivniţa vagabonzilor, unde a cîştigat o autoritate indiscutabilă, şi este huiduit pe străzi de persoanele onorabile. În trecut a fost funcţionar la poştă, avea pasiunea faptelor de preţ ale oamenilor, acumulase din lecturi cunoştinţe asupra naturii lucrurilor şi a înfăptuirilor civilizaţiei, care îl înflăcărau. Declicul s-a produs într-o clipă de mînie, cînd a ucis un netrebnic. Puşcăria l-a umilit pentru totdeauna şi l-a înrăit. A avut de ales astfel, dacă se poate spune, climatul „boem" al azilului, unde se complace desfăşurînd în afară, talente de cartofor şi scandalagiu. Satin expune în finalul piesei, aparent prin surpriză, dar în fond în acord cu felul contradictoriu al personalităţii sale, ideile autorului despre adevăr şi măreţia omului. Este greşit să se înţeleagă, însă, că Gorki şi-a pus nădejdea în indivizi de condiţia eroului său. Acesta reprezintă, în fond, o „valoare abstractă", deţinătoare a „anumitor însuşiri sociale", fapt care a mai fost relevat.

Printre „stîlpii" azilului se numără unii la care dorinţa evadării s-a stins. Bubnov a renunţat la proprietatea atelierului său de şepcărie, convins că nevasta şi ibovnicul ei îl vor birui. El consideră fuga în azil salvatoare, chiar avantajoasă, cu atît mai vîrtos cu cît se poate abandona nestingherit patimii de beţiv. În felul său Bubnov este un înţelept cinic şi sceptic, un „corb" care cobeşte aforistic din colţul lui. Întreaga decrepitudine a ultimelor vlăstare de nobili a fost întruchipată în figura Baronului : un om de nimic, cu mintea „învăluită într-o ceaţă", pentru care falimentul „s-a petrecut ca prin vis", risipind averea şi mai apoi dramul de cinste. A rămas omul „gol-goluţ", pe care nu-l pot reabilita în ochii haimanalelor nici faimosul arbore genealogic, nici amintirea caleştilor ori a cafelei cu frişcă, şi cu atît mai puţin parodia aerelor de distincţie. La Nastia — o prostituată în declin — se manifestă dorinţă de evadare, fatal întîrziată. Mărginită şi apoi practic neajutorată pentru o eventuală desprindere din mocirlă, ea cultivă închipuiri absurde şi livreşti, din care o smulge brutal Baronul. Pentru Crivoi Zob (Gît Sucit), împăcarea cu mediul azilului a pornit de la o realitate acceptată : „Dacă ei ar încerca să trăiască cinstit, în trei zile ar crăpa de foame...".

Dar nu toţi locatarii cată justificări sau false remedii pentru inspăimîntătorul lor trai. Kleşci socoate că va ieşi la suprafaţă robotind îndărătnic la nicovala sa de lăcătuş. Dar înmormîntarea soţiei îi înghite sculele. Hamalul Asan nu înşeală pe nimeni, fiindcă astfel îi dictează Coranul, şi ar vrea ca ceilalţi să procedeze la fel. Însă e dezarmat de întrebarea : la ce e bună cinstea ? Pentru asemenea „idealişti", la uşa azilului de noapte stă scris, fără să se vadă : „lăsaţi speranţele, cei care intraţi aici !"

Cîţiva dintre cei tineri, încearcă să-şi salveze viitorul. Aici se naşte conflictul Pepel-Vasilisa-Nataşa. Primul este un bărbat chipeş şi trăieşte, prin forţa împrejurărilor, din furtişaguri : „Eu de mic copil sînt hoţ... din totdeauna lumea îmi zicea : „Vaska, hoţul, Vaska, pui de hoţ !" Aha ? Aşa ? Atunci să vă arăt eu vouă : Şi hoţ m-am făcut !... Pricepe că eu, poate, numai de ciudă am şi ajuns hoţ... nimănui nu i-a dat niciodată în gînd să-mi spună altfel... de aceea şi sînt hoţ..." Legăturile lui Pepel cu Vasilisa, stăpîna azilului, devin o povară, atunci cînd sufletul ei se arată hrăpăreţ şi înrăit. Cel stigmatizat, care năzuieşte la o viaţă mai bună, caută în dragoste un ajutor. Pepel speră să-l obţină prin Nataşa, sora mai mică, tristă şi curată, a ibovnicei sale. Aproape de un deznodămînt îndrăzneţ şi meritat al tinerilor, toţi trei se rostogolesc, graţie tenacităţii demonice a Vasilisei. Cu totul străin este acest conflict, ca parte a întregului piesei, de tribulaţiile individualiste ale clasicului triunghi amoros. În el, spre deosebire de tematica dramelor burgheze, se afirmă şi strigă chemarea la o viaţă a demnităţii omului, scuturată de trivialitate şi sălbăticie.

Trei personaje expiră în răstimpul acţiunii dramatice. Cîntecul lor de lebădă este îndurerat, patetic sau meschin, după natura fiecăruia : o femeie bolnavă — Ana, un sinucigaş — Actorul, un păduche strivit într-o învălmăşeală — Kostîliov. La căpătîiul sau în preajma acestora se ţese o tăcere indiferentă, ca o uşurare, sau, în cel mai bun caz, revolta împotriva răposatului care nu şi-a ales momentul potrivit pentru a pleca dintre cei vii. Pledoaria închinată vieţii îşi deschide drum, după cum se vede, printre contradicţii acute.

Pentru mulţi comentatori ai *Azilului de noapte,* sosirea bătrînului Luca între aceşti vagabonzi lipsiţi de un orizont elementar al vieţii, a apărut mesianică.

Lucrurile nu sînt lesne de expediat, deoarece personajul acesta prezintă faţete subtile şi multicolore. În consecinţă, atrăgătoare : pentru eroii piesei, pentru creatorii care montează piesa, pentru cititori şi spectatori.

În construirea figurii „bătrînului", Gorki a avut în vedere una din realităţile perioadei de vîrf a societăţii ruseşti pre-revoluţionare, care, ca o consecinţă a perimării vechiului mod de viaţă social şi spiritual, era caracterizată prin derută, spaime şi lamentări, de partea celor învinşi. „Anii de la sfîrşitul celui de al nouălea şi începutul celui de al zecelea deceniu al secolului trecut, — scria Gorki[1] — ar putea fi supranumiţi anii de justificare a neputinţei şi de consolare a celor sortiţi pieirii". S-au găsit deci împăciuitori şi consolatori de toate gradele, între care „pelerinii la locurile sfinte", trepăduşi vicleni şi maeştri ai elocinţei popeşti. Esenţa mîngîietoarelor poveţe pe care le scoteau din sacul fără fund al ipocriziei, era nu numai făţarnică — deoarece stropea apă de trandafiri peste amarul şi tristeţea victimelor de tot soiul — dar mai cu seamă demobilizatoare, provocînd abateri de la înţelegerea cauzelor răului social, şi urmărind justificarea ordinii existente. Luca urma să fie — şi este într-o bună măsură — în concepţia artistică a piesei, chintesenţa unui asemenea tip.

Iată-l deci la lucru, ca virtuos al „minciunii frumoase" : limbuţia sa este mătăsoasă, îmbrăcată în cuvinte şi pilde meşteşugite. Numai astfel reuşeşte să pătrundă în sufletul nenorociţilor, dispuşi oricum să li se fluture speranţe pe dinaintea ochilor. Unei femei muribunde îi strecoară iluzia vieţii de dincolo, ca recompensă a suferinţelor ce i-au măcinat viaţa. Pentru Actorul beţiv care şi-a ratat puţinul talent, el ticluieşte povestea spitalului turnat în faianţă şi pardosit cu generoase intenţii umanitare. Pe Vaska Pepel, hoţul, pîndit de ameninţarea ocnei, îl îndeamnă să fugă împreună cu aleasa inimii în Siberia, unde va găsi o dezlegare.

---

[1] Articolul „Despre piese".

Şi consecinţele: Ana se stinge neîmpăcată cu gîndul morţii („Dacă pe lumea cealaltă nu mai sînt chinuri... atunci pot să mai rabd aici... Mai pot să îndur!"). Actorul se spînzură cînd simte ironia speranţei ivite, iar Pepel şi Nataşa încheie dezastruos capitolul iluziilor deşarte. Concluzia: Minciuna nu poate tămădui, oricît de strălucitor ar fi ambalată, iar pentru îndreptarea vieţii se cer prefaceri din adînc şi nu biete evaziuni individuale.

Fapt este că Luca a suportat deseori, pe scenele lumii, o interpretare tendenţioasă, sau pur şi simplu neaprofundată, care îl făcea să apară într-o ipostază serafică — geniul bun al piesei. Faţă de un asemenea unghi de înţelegere, Gorki a manifestat îngrijorare şi, paralel cu aceasta, şi-a pus întrebarea dacă intenţiile sale au găsit întruchiparea cea mai exactă în modul cum a rezolvat latura ideologică a personajului. Ajungem astfel din nou la articolul *Despre piese,* în care Gorki dă un răspuns negativ acestei chestiuni: „Consolatorii de felul acesta (din rîndul vagabonzilor pelerini, n. n.) sînt cei mai deştepţi, plini de cunoştinţe şi de elocvenţă. Tocmai de aceea sînt şi cei mai dăunători. Un astfel de consolator ar fi trebuit să fie Luca din piesa *Azilul de noapte;* se vede însă că nu m-am priceput să-l prezint ca atare". Îndoielile scriitorului se referă, probabil, la faptul că Luca deţine în concepţia piesei, dincolo de semnificaţiile subliniate pînă acum, rolul de a împărtăşi, ba chiar de a provoca splendidele reflecţii despre om ale lui Satin. Gorki a fost îndelung frămîntat de gîndul echivocurilor ce se pot naşte de aici. „În zilele noastre — menţiona el —, un consolator poate fi arătat pe scenă numai ca un personaj negativ şi comic... Cu toate că această „autocritică" vine cam tîrziu, trebuie să spun că ea s-a ivit, desigur nu acum în anul 1932, ci chiar înainte de Marele Octombrie. Nu o consider fără folos pentru acei tovarăşi tineri care prelucrează prea în grabă, fără a adînci îndeajuns, rezultatul observaţiilor lor". De pe poziţiile unei înalte principialităţi, Gorki nu a şovăit să condamne ceea ce considera insuficient realizat în creaţia sa. De aici, pînă la afirmaţia că *Azilul de noapte* ar fi o „piesă învechită" şi „chiar dăunătoare", se întinde însă o distanţă pe care nu putem, nu avem dreptul şi nici nu voim să o străbatem.

Azilul de noapte este o operă de uriaş talent, adînc umanitară, vădind putere de analiză a realităţilor societăţii capitaliste şi justeţea protestului social. Ideile despre Om şi Adevăr găsesc în ea o dezvoltare armonioasă, trecînd prin compătimire şi ură, de la constatare la revoltă. „În om e tot adevărul... Totul este în om, totul e pentru om!... Ce mîndru sună acest cuvînt!"

Grandios, elocvent, melodic, ca şi căderea lanţurilor!

***

Regăsindu-se după o perioadă cam cenuşie de activitate artistică, decretînd mobilizarea generală şi punînd în joc vreme de două luni o singură carte — repetiţiile la *Azilul de noapte,* — colectivul Teatrului Naţional din Cluj a reuşit să facă faţă în chip lăudabil îndemnului de a reprezenta drama gorkiană. Ne bucură succesul (ca să nu fim absoluţi: nu este vorba de un succes care să fi atins perfecţiunea), dar mai ales dovada de coeziune şi însufleţire din adînc a colectivului artistic, care a fost făcută.

Calificativul de „animator", pe care îl atribuim (cînd se iveşte prilejul) directorului de scenă, i se potriveşte în cazul de faţă actorului-regizor Constantin Anatol. El a reuşit să grupeze în jurul său generaţia vîrstnică şi generaţia tînără a teatrului, într-o competiţie pasionantă, avînd ca obiect de studiu *Azilul de noapte* şi ca finalitate două spectacole diferite, cu o distribuţie a „maeştrilor" şi alta „experimentală" fiecare de sine stătătoare. În rezumat: la acelaşi text un acelaşi regizor, un acelaşi pictor decorator, dar două concepţii regizorale, două concepţii scenografice, două distribuţii. Cel puţin aşa prezintă lucrurile caietul-program.

Nedumerirea se naşte la ideea că C. Anatol, în calitate de regizor, a putut avea simultan două concepţii la aceeaşi piesă. Bunul simţ ne spune că aşa ceva nu e posibil decît doar ca un tur de virtuozitate formală, vădind obiectivism în tratarea operei dramatice. Trebuie să facem următoarele recomandări celor care doresc să înţeleagă semnificaţia dublei înscenări clujene a *Azilului de noapte:*

— Treceţi sub rezervă „Mărturisirile" înscrise de regizor în caietul-program, după care „cele două spectacole au decoruri diferite, unele personaje creionate diferit, în consecinţă, *scopuri diferite*" (s. n.). Programul a fost tipărit înaintea premierei, iar regizorul a retractat spusele sale în şedinţa consiliului artistic, de după premieră.

— Dacă participați la o întîlnire a publicului cu creatorii spectacolelor (studenții clujeni au organizat-o cu succes), nu legați întrebarea „care este rațiunea celor două distribuții ?" de mărturiile citate mai sus. Chestiunea va fi, oricum, spiritual ocolită.

— Se poate întîmpla să-l întrebați în particular pe Constantin Anatol: „care din cele două spectacole considerați că a răspuns cel mai bine concepției dumneavoastră regizorale ?" Renunțați, fiindcă veți primi un răspuns puțin curios: „Spectacolul cu distribuția întîia, jucat (la modul ideal) în ambianța de sugestii plastice și sonore a „spectacolului secund !"

— În general, nu-i cereți regizorului să vorbească despre unitatea sau pluralitatea concepției sale regizorale. Asistați la ambele spectacole, și totul se va lămuri.

Regia lui C. Anatol a fost circumspectă în raport cu tendințele greșite care caracterizau montările piesei într-un trecut nu prea îndepărtat. Pentru a putea să *afirme,* cele două spectacole au fost concepute cu intenția de a *nega* înțelegerea *Azilului* „ca un panopticum de zdrențăroși — de multe ori foarte pitoresc", și acel „soi" de reprezentare, în chip de „serată literară bizară, sălbatecă pe alocuri". Unele spectacole vechi spărgeau oglinda în cioburi, sacrificînd analiza socială — ale cărei semnificații dirijează, în fapt, orice mișcare și reacție a eroilor — de dragul avatarurilor triunghiului amoros Pepel-Natașa-Vasilisa, privite în exclusivitate. Regizorul clujean a considerat esențial în dezvoltarea temei *năzuințelor înșelate,* conflictul care se naște între aceste personaje. Dar nu ca o ilustrare a unor cazuri particulare, ci din punctul de vedere al relațiilor generale, în care sînt antrenate destinele purtătoare de semnificații largi ale tuturor eroilor piesei. Acesta este refuzul de a fetișiza, și totodată de a plafona drama personală, la nivelul eșecurilor strict individuale. În consecință, accentul a căzut pe omenescul răsturnat în viciu și desnădejde al unor locatari, pe revolta în genunchi și libertatea absolut falsă a altora, cu toții priviți în perspectiva involuției lor sociale, iar nu metafizic.

Cum rămîne însă, cu „dubla concepție" ?

După părerea noastră, C. Anatol și-a asumat o răspundere discutabilă — din punctul de vedere al poziției angajate față de conținutul operei dramatice —, propunîndu-și să descifreze și să transmită ideile ei fundamentale pe două direcții, cu „scopuri diferite", navigînd, cum s-ar spune, în două luntri. Nu stă în posibilitățile noastre și nu ținem să adoptăm un ton profesoral. Credem că vom fi bine înțeleși dacă vom aminti adevărul banal după care creația regizorală (autentică) nu este și nu poate fi o întreprindere capricioasă. Or, afirmațiile explicative ale lui Constantin Anatol din caietul-program atestă că drama gorkiană, la baza căreia știut este că stă o concepție unică despre viață și societate, a inspirat regizorului două atitudini simultane, două supra-teme, în sfîrșit, unghiuri diferite de înțelegere și tratare a mesajului ei realist-critic. Logic vorbind, aceasta se poate numi fie obiectivism, fie — ceea ce este mai aproape de adevăr, — o fragmentare a ideii artistice definite prin aprofundare de regizor, în părți care au devenit de sine stătătoare (reamintim că distribuția a doua s-a constituit într-un spectacol „experimental", și nu de dublură).

Menționam că C. Anatol a retractat, în urma dublei premiere cu *Azilul de noapte,* unele însemnări ale sale din caietul-program. Lucru judicios, fiindcă în realitate *pot* fi luate în discuție așa-numitele „îndrăzneli experimentale", însă nu ca rezultat al unei concepții regizorale net diferențiate de aceea a primului spectacol, ci ca elemente vădind încercări de actualizare în expresie, neconforme cu spiritul piesei. Tribulațiile (se pare, totuși, că C. Anatol cultivă unele înclinații speculative) nu sînt însă din cale afară de interesante, ținînd seama că programele de sală se vînd în continuare spectatorilor, trezind confuzii.

Precizam însă că este vorba de un succes. Aceasta se referă, de fapt la spectacolul cu prima distribuție, în care ideile regizorului despre piesă dovedesc înțelegerea dialecticii ei, a gîndirii filozofice gorkiene, a fondului problemei și protestului social conținute în această capodoperă a dramaturgiei universale. S-au reunit pe aceeași listă: artistul poporului Ștefan Braborescu (Luca), artiștii emeriți Viorica Dimitriu (Nastia), Gheorghe Damian (Bubnov), Sandu Rădulescu (Satin) și Alexandru Marius (Actorul), la care se adaugă cu brio Ion Tîlvan (Baronul) și alții. Nivelul general al interpretării este, cu unele excepții, strălucit. Publicul clujan acordă o deosebită prețuire acestei formații de la care așteaptă — și primește — satisfacția unui spectacol de ținută. În el, „umanismul țipătului sfîșietor", propus cu acești termeni de regizor ca supra-temă, își multiplică cu tragism ecoul. Se relevă astfel ceea ce Stanislavski numea „temeiul spiritual" al piesei: *„Libertate cu orice preț* — o libertate în căutarea căreia oamenii se duc pînă în fundurile vieții neștiind că abia acolo vor fi robi!"

A fost bine marcată, prin profunzimea interpretării lui Ștefan Braborescu, prezența controversatului personaj Luca. Compoziția sa nu lasă nici o indoială asupra faptului că sub aparența bunăvoinței manifestată prin „frățesul" ajutor al vorbelor mîngîietoare, se ascunde o viață interioară în care scapără șiretenia și egoismul. Mobilitatea feței, duplicitatea privirilor, nuanțele glasului obișnuit să țină predici, toate acestea împreună, alcătuiesc adevăratul portret al drumețului „gură de aur". Regia nu a ocolit meritele personajului, ca să zicem așa, în special contribuția ce o are la vremelnica unire a îndrăgostitului Vaska Pepel cu Natașa, dar a pus accentul corespunzător, totodată, pe fuga bătrînului în clipa încăierării — foarte elocventă pentru demonstrarea lașității lui, cînd e vorba de fapte.

Ne punem de acord cu opinia unanimă a spectatorilor, a cronicarilor dramatici locali și a actorului însuși, că pentru Sandu Rădulescu, realizarea rolului Satin a însemnat un moment de auto-depășire. Cunoscut, pînă nu de mult, în roluri de prim amorez, interpret al „fluturașului" von Kalb din *Intrigă și iubire,* Sandu Rădulescu s-a luat la trîntă de astă dată cu un uriaș, reușind să-l supună. Prin ce se distinge Satin creat de dînsul? Prin *vitalitatea* care însoțește sclipirea inteligentă a replicilor: prăpăstioasă cînd cîntă osanale „opoziției" ce o face la fundul vieții, răsunătoare cînd pronunță cuvinte ce i se par că ascund o enigmă („Organon", „Sardanapal", „Laheza", etc.), topită uneori de înduioșare („Lăsați copiii să se bucure de viață... Aveți grijă de copii!"), curată, deși aburită de alcool, în cuvîntarea din final. Cu drept cuvînt regia nu a urmărit întruchiparea unui Satin pitoresc ori raisonneur, ci înfățișarea sufletească a „boemului cinic" care „îneacă în alcool și în neputință concluzia splendidei filozofii despre om"[1]. Interpretul s-a arătat mai optimist față de rol — fără exagerare — și credem că a socotit bine. „Cinismul" dorit de regizor există ca trăsătură a personajului, care nu se manifestă însă în forme prea grave. Satin știe „să nu jignească pe om". Sandu Rădulescu a ținut seama de faptul acesta.

Rolul „cinicului" îl are în spectacol șepcarul Bubnov. Compoziția lui Gheorghe Damian se apropie de caracterul lenevos, înrăit, zgîrcit în gesturi al acestuia, ca și de dispoziția lui de a lansa îndoieli cumplite și sarcasme, fără ocolișuri la adresa unor convingeri a celor din jur. Interpretarea dată de Ion Tîlvan Baronului este remarcabilă. Cu o fină pătrundere psihologică, actorul a rezolvat, dincolo de gesturile „clasice" (demnitatea mănușilor jerpelite și a melonului ponosit), decrepitudinea umilitoare a unei întregi categorii sociale. Stilizat și fără speculații. La al său „Gura, *lady!"*, spectatorul rîde pieziș sau se cutremură. Cît privește rolul Actorului (Alexandru Marius), acesta apare cu desăvîrșire stins. În acest „organism otrăvit cu alcool", era indicat să se vadă o creștere care să mobilizeze personajul către mirajul spitalului salvator, și nu doar o biată pîlpîire, prea grabnic înăbușită. Nastia (Viorica Dimitriu) se recomandă ruinată fizicește și definitiv pierdută, cu închipuirile ei bolnave, din lumea celor care mai schimbă cîte o idee.

Regizorul a avut preocuparea calităților reale ori posibile ale lui Pepel, care să justifice necesitatea plecării sale, în dorința unei vieți mai bine orînduite. Rezervele de imaculată tandrețe, în dragostea pentru Natașa și rezistența ce o opune asalturilor Vasilisei — elemente care apar subliniate în interpretarea lui Octavian Cosmuță — apropie personajul de simpatia spectatorilor. Cu atît mai deplin găsesc o înțelegere compătimitoare blîndețea și tristețile aspre ale Natașei, interpretată de Ligia Moga. Deși abrutizat, posac și impermeabil, Kleșci poate fi încadrat în aceeași familie, prin disperarea cu care luptă să se smulgă — fără succes — din rîndul vagabonzilor. Regia și interpretul (Totu Coloman) au fructificat scena din actul II, în care Kleșci blestemă „adevărul" hainelor zdrențuite și al șomajului. Atmosfera de ură și ticăloșie este întreținută de Vasilisa (Olimpia Arghir) și Kostîliov (Titus Croitoru).

Este cu totul nepotrivită în acest spectacol, caricaturizarea polițaiului Medvediev (Nae Botta). „Autoritatea publică", jalnic întruchipată în acest slujbaș, trebuia tratată cu mai multă adîncime a intențiilor și nu la modul Gardianul Frosch din opereta *Liliacul*. Pentru actorul Ion Sarca, prezent în ambele distribuții, rolul Tătarului devine pretextul de a exersa mecanic adăugarea cîte unui „m" la sfîrșitul fiecărui cuvînt.

---

[1] Caietul-program.

Trecînd peste acestea, trebuie spus că spectacolul înaintează armonios și fără poticniri. Drama de idei s-a imprimat în ritm dînd curgere ascendentă acțiunii oarecum statice a piesei. Ascuțimea dezbaterii s-a impus la rîndul ei, încet, dar sigur.

***

În legătură cu spectacolul de tineret (distribuția a II-a), ar fi de spus, poate, mai mult. Ne vom rezuma, însă, la ceea ce socotim că este esențial.

Caracterul pedagogic pe care l-a avut munca cu tinerii actori la înscenarea acestei mari drame, nu poate fi pus la îndoială. A fost făcută dovada aptitudinilor și maturizării artistice în curs de cristalizare a unora din ei, ca Teofil Vîlcu (Satin), Ion Tudorică (Baronul), Marin D. Aurelian (Vaska Pepel), Viorica Cernucan (Natașa), Aurel Giurumia (Bubnov) și alții. În distribuție a intrat chiar Constantin Anatol, ca interpret al Actorului, căruia i-a dat relief și o mai pronunțată individualitate. Unele momente ale acestui spectacol, raportate la ale primului, au reușit să aibă mai multă substanță, prin plastică și mișcare. Așa este finalul actului III — încăierarea. În același timp, unele interpretări nu s-au ridicat la nivelul pretins de semnificațiile rolurilor. Hristea Cristea, de pildă, ca interpret al bătrînului Luca, a eludat în comic și ușurel prezența acestuia în viața locatarilor. Maria Țipan, de asemenea, a realizat o Nastie la care degradarea morală și fizică a fost împinsă dincolo de limitele artisticului, creînd discrepanțe chiar în mediul cu nimic mai presus decît ea al azilului.

Fapt comun ambelor spectacole (cu unele deosebiri parțiale), de o capacitate deosebită a sugestiei și sintezei plastice, este decorul foarte tînărului scenograf T. Th. Ciupe. In interiorul azilului imaginat de dînsul, mizeria, dezordinea, lavițele, cuptorul, masa lungă pe căpriori, arcada necizelată sugerînd dispunerea la subsol, se află la locul lor, dar nu respiră, cum se putea întîmpla, supraîncărcare și îmbîcsire naturalistă. Decorul actului III (curtea interioară a azilului), predominat de cenușiul zidurilor înalte și strîmbe, între care lumina soarelui pătrunde anevoios, are o expresie stilizată, sobră, creatoare de atmosferă.

La adăpostul termenului „experimental", regia lui C. Anatol s-a îndepărtat aici de ceea ce constituie, la primul spectacol, linia de tratare „strict fidelă indicațiilor gorkiene". Este o abatere pe povîrnișuri picurate fie cu accente expresioniste (cînd scena rămîne goală, la moartea Anei, se face întuneric, în timp ce pe draperia care ascunde patul de suferință crește o mare pată albă de lumină), fie cu atribute ale stilului naturalist de joc (scenele beției lui Bubnov în finalul piesei).

Mai grav este că regia a făcut apel la o simbolistică stranie, care vrînd să sublinieze plastic ideile piesei, le-a îngustat uneori albia. Ultimul act, în special, abundă în sugestii plastice (prin efecte de lumină) și sonore, în divorț cu profunzimea ideilor ridicate de autor.

Actul IV care este consacrat discuțiilor filozofice, reflexe ale gîndirii gorkiene cu privire la om, la esența adevărului și la soarta lui în societate, capătă prin spectacol o deviere în sensul unei polemici anti-religioase, limitîndu-se la aceasta. În timp ce Satin (Teofil Vîlcu) delimitează într-unul din monologurile sale înfățișările pe care le ia minciuna, momentul este dublat, în fundal, de luminarea bruscă (și „demascatoare") a unor turle de biserică învecinate cu intrarea azilului. Insistarea asupra acestui element, interesant doar în sine, este în contra-timp cu obiectivele mai largi, pe plan social, cuprinse în tirada eroului. („Sînt minciuni mîngîietoare, împăciuitoare... ca minciuna care dezvinovățește greutatea ce a strivit mîna muncitorului... și-i învinovățește pe cei ce mor de foame. Cine nu-i destul de tare... și cine trăiește din sîngele altuia — acela are nevoie de minciună... Minciuna este religia robilor și a stăpînilor" !)

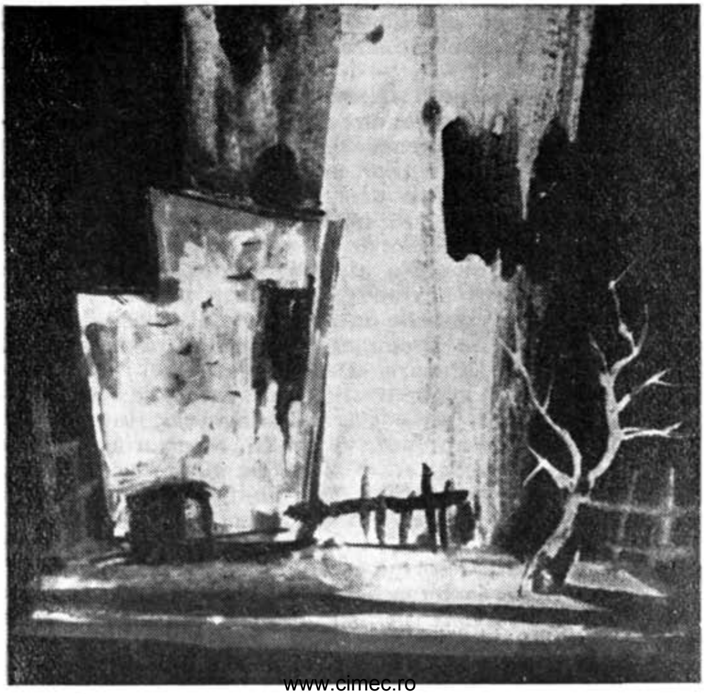
Cît privește concluzia către care regizorul ține să conducă spectacolul („Revoluția este inevitabilă !"), aceasta constituie o depășire a cadrului criticii sociale desfășurate aici de Gorki, deoarece, așa cum am subliniat în prima parte a acestei cronici, scriitorul nu s-a bizuit pe lumpenproletari și vagabonzi, în chemarea de a fi răsturnate vechile rînduieli, ci n-a făcut decît să lase o rază de soare peste existența întunecată a „azilului". Ceea ce e altceva. Iată de ce căderea unei draperii roșii, din tavan pînă pe scîndurile scenei — după epuizarea replicilor piesei — rămîne exterioară, hibridă și, în ultimă instanță, vulgarizatoare.

Surprind de asemenea unele intervenții care dovedesc subaprecierea muzicii grave și personale din predicile lui Satin, de vreme ce regizorul le-a însoțit cu frînturi din Beethoven, ori cu alte avantaje ce le oferă magnetofonul.

La cele două spectacole clujene am cunoscut spectatori care nu s-au mulțumit să ia parte doar la unul sau altul dintre ele. Înseamnă că acestea au solicitat confruntări, prin bogăția problemelor ce le ridică.

Ceea ce formează și convingerea noastră.

Schiță de decor de T. Th. Clupe, pentru actul III (spectacolul cu distribuția a II-a)



semnalăm

C. *Paraschivescu*

UNDE ESTE REPERTORIUL VIITOAREI STAGIUNI?

Ne propusesem inițial o anchetă prin cîteva teatre din București și cîteva din provincie, avînd ca obiect procesul de elaborare a noului repertoriu, pe stagiunea viitoare. Intenționam ca pe această cale să obținem, dincolo de unele date concrete, imaginea clară a criteriilor care au stat la baza căutărilor, selecționărilor și preferințelor fiecărui colectiv artistic în această problemă. Și ne propuneam deci, o confruntare de opinii la nivelul acestor criterii.

Am făcut în acest scop unele sondaje. Rezultatul acestora nu este, însă, din păcate, în întregime îmbucurător. Teatrul Național din Cluj, care a dat în circuitul consiliului artistic un număr impresionant de piese spre lectură și selecție, a stabilit în ședința din 10 februarie a.c. tematica, urmînd ca preferințele existente să capete ulterior caracter de propuneri (preferințe pe care nu le amintim aici, dată fiind relativitatea lor). Teatrul de Stat din Orașul Stalin lucrează cu un autor local — Costel Ionescu — și își propune să continue tradiția premierelor pe țară cu care s-a impus pînă acum. În cadrul consiliului artistic a fost discutat, de asemenea, un număr apreciabil de piese ale autorilor clasici și contemporani. Și totuși, în ultimele zile ale lui martie, în afară de aceeași tematică stabilită de confrații clujeni (căreia cei de la poalele Tîmpei îi spun profil), nu există în portofoliul certitudinilor nici un autor, nici o lucrare.

Precizări deci nu s-au făcut și este probabil ca multe alte colective să se găsească într-o situație asemănătoare. Sau nici măcar atît.

Ne-am văzut astfel nevoiți de a renunța la o discuție actuală și utilă și, în schimbul temei preferate, să dezvoltăm o altă temă, mai puțin preferată, mai puțin plăcută și mai puțin prevăzută: întîrzierea unei elaborări judicioase a viitorului repertoriu.

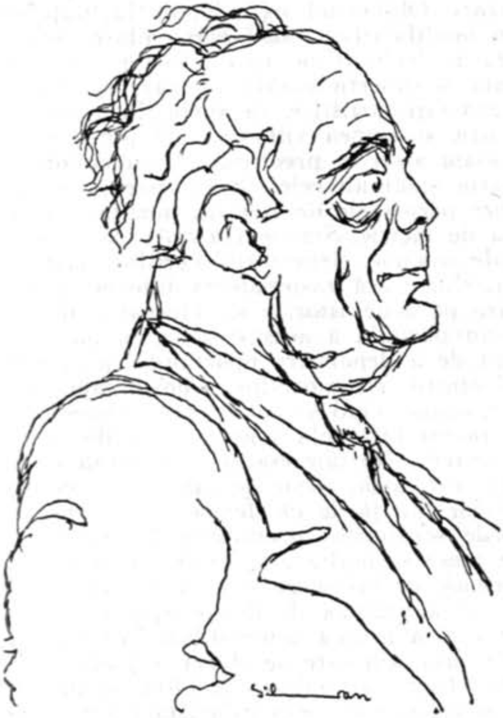
Odată cu închiderea stagiunii, treizecișișase de liste de repertoriu aparținînd tot atîtor teatre, vor trece prin confruntarea și analiza cuvenită, vor îngădui elaborarea unor concluzii și deducerea premiselor viitoarei etape. Repertoriul va deveni, o dată cu votul unanim al participanților, sarcină de plan. Pînă atunci, din dorința de a preîntîmpina surprizele și mai ales de a spori exigențele, s-a încetățenit tradiția ca în luna martie, teatrele să prezinte Direcției Teatrelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii, propunerile de repertoriu pentru stagiunea viitoare. În acest sens a fost elaborat și un ordin al Ministerului. Sîntem în cea de a doua jumătate a lunii martie — deci în ajunul prezentării propunerilor — și întrebăm, cu sfială, pe cîte un director, pe cîte un membru al consiliilor artistice sau pe cîte un secretar literar care sînt propunerile teatrului respectiv; răspunsul vine după o inevitabilă pauză (de stupoare sau de remușcare): „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică... etc.!" Răsfoim procesele verbale ale ședințelor unor consilii artistice; undeva, pe o pagină stingheră, sînt consemnate opiniile unor membri în legătură cu structura viitorului repertoriu: „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică... etc.!" Primim cîte o scrisoare în care ni se comunică lapidar că teatrul și-a stabilit, în sfîrșit, profilul stagiunii 1959—1960; el se caracterizează prin următoarele trăsături specifice: „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică.. etc.!" Prin urmare, în preziua definitivării propunerilor și înaintării lor către resortul coordonator, o parte din teatre nu dispun decît de această listă redusă, comună, identică, tradițională, care se perpetuează din an în an cu veleități de profil, de „specific". Acolo unde a existat o preocupare permanentă în această problemă (vitală), acolo unde s-au dat spre lectură nu una, nu două, ci douăzeci, treizeci de piese (patruzeci se spune că a dat Clujul), acolo unde s-au făcut referate în urma acestor lecturi, acolo unde s-au discutat aceste referate în cadrul consiliilor artistice, acolo unde s-au manifestat opinii, şi acolo unde s-a exercitat selecţia cuvenită, lista propunerilor se particularizează, preferinţele se definesc prin expresia lor concretă, profilul se conturează. Chiar dacă mai rămîn... două-trei (din şase-şapte) locuri albe. Dar asemenea exemple ar deveni excepţii. Pentru că în mod obişnuit, dacă se desfăşoară o largă campanie de selectare a celor mai valoroase texte, fără o justificare prealabilă a necesităţilor, se ajunge la schema iniţială, salvatoare. Adică, tot la... „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică... etc."

Într-un număr precedent al revistei făceam o confruntare pe baza repertoriului în curs, între angajamente şi realizări. Observînd extinderea fluctuaţiilor (fenomen aparent inevitabil, concretizat în modificări şi completări aduse repertoriului definitiv), atrăgeam atenţia asupra pericolului pe care-l poate constitui perpetuarea acestei practici, ca o consecinţă a superficialităţii cu care se elaborează în unele locuri baza ideologică a activităţii artistice, în speţă, lista de repertoriu. Problema rămîne deschisă şi pentru stagiunea viitoare. Cel puţin pînă la data confruntării pe care o facem aici, n-am aflat în preocupările oamenilor de teatru grija şi atenţia deosebită pentru soarta stagiunii celei noi, insistenţa şi însufleţirea care ar fi de dorit să caracterizeze perioadele de căutări, meditaţia profundă, disputa acerbă care disting pasiunea de inerţie. Sîntem convinşi că nu este încă vorba de inerţie. Dar — încă — nici de pasiune. Repertoriul certifică viabilitatea colectivului artistic. Implică deci teatrelor toată răspunderea întocmirii lui. Dar, întrucît el cunoaşte o compartimentare pe zone istorice şi internaţionale, se procedează practic la consemnarea totală sau parţială a acestor zone, în maniera arătată mai sus. Nu este în intenţia noastră de a demonstra oportunitatea acestei proceduri, inevitabile în faza iniţială a alcătuirii repertoriului. Considerăm însă că ea devine inoportună în fazele ulterioare, atunci cînd se conturează expresia sa concretă, în care ar trebui să se exercite intens influenţa unor criterii de ordin estetic, deci, ideologic. Ne interesau aceste criterii. Ne interesa în ce măsură şi în ce perspectivă va fi promovată dramaturgia originală, căror actuale probleme va răspunde alegerea pieselor sovietice şi a acelor din ţările de democraţie populară, ce semnificaţie educativă vor aduce lucrările scriitorilor progresişti din occident, cărui profil şi cărui scop vor servi aceste piese şi multe alte probleme derivate. Aflăm însă că dramaturgia originală continuă să însumeze cele mai numeroase semne de întrebare, că din piesele sovietice şi ale ţărilor de democraţie populară, multe şi valoroase scrise în ultimii ani, se insistă asupra unor titluri întîlnite cu zece ani în urmă, că din dramaturgia clasică rusă, din care de obicei se joacă mult Ostrovski, ceva Gorki, puţin Cehov, Tolstoi, Gogol şi Suhovo Kobîlin, şi de loc Griboedov, Saltîkov-Scedrin, Lermontov, nu se adaugă nume şi titluri mai puţin cunoscute, că din dramaturgia occidentală nu se aleg lucrări reprezentative, că din clasicii universali se folosesc aceleaşi puţine opere etc., etc., etc. Operează aici criterii ideologice? Se urmăreşte împlinirea unor deziderate educative? Fără îndoială că da. Numai că aceste criterii şi aceste deziderate par a se încadra în sfera minimei rezistenţe. Se aude, prea puţin în frămîntarea de zi cu zi a oamenilor de teatru, pulsul contemporaneităţii, chemarea noului.

Neglijînd exigenţa unei selecţionări organizate şi timpurii, colectivele vor prezenta Ministerului propuneri de a căror validitate se îndoiesc ele însele. Şi atunci — trecînd peste faza premergătoare definitivării şi a definitivării însăşi — procesul de elaborare practică a angajamentelor va fi supus inevitabilelor fluctuaţii şi va obliga pe cronicarul anului viitor să repete confruntarea făcută de noi în numărul precedent („Repertoriu fixat — repertoriu jucat").

În mai sau iunie, o dată cu definitivarea repertoriului, vom avea perspectiva cuvenită. Pînă atunci, am ţinut să arătăm cum s-au conturat premisele, cu gîndul ca pe viitor, pentru repertoriul stagiunii viitoare, ele să devină, alături de obligaţiile curente de producţie, preocuparea principală a factorilor de conducere din teatre. Şi în loc de „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică...", să citim o listă adevărată de propuneri îndelung cumpănite, bine alese, temeinic justificate.

PORTRETE ŞI MĂRTURII



Jules Cazaban

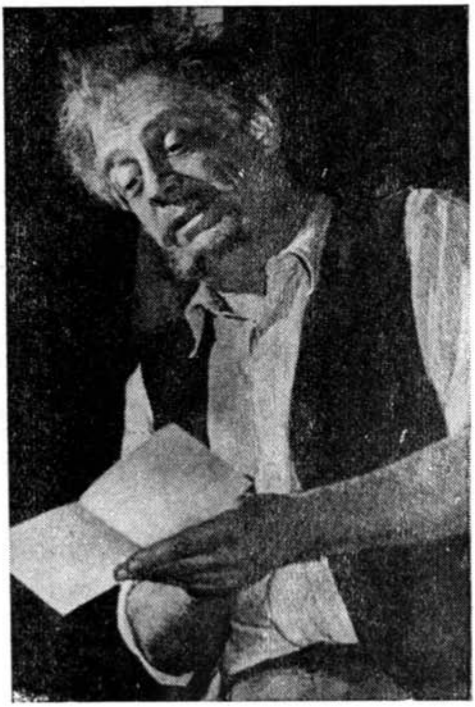
ARTA MEA ÎN ACEŞTI 15 ANI

Viaţa mea creatoare n-a avut totdeauna însuşirile şi rezultatele ei din prezent Ca mulţi actori de vîrsta mea, şi eu m-am străduit în gol pe scena teatrului burghez. Şi eu am rătăcit fără să deslușesc limpede folosul artei mele, deosebirea dintre artă şi efectul abil pregătit. Îmi amintesc de rolurile de atunci, în mare parte de o monotonie spirituală exasperantă, în care efectul facil ţinea loc de profunzime şi emoţie. Zeci de piese cu celebrul triunghi amoros, cu celebrul derbedeu de familie bună, cu celebrul îndrăgostit nefericit... O celebritate cîştigată prin banalitatea acelor personaje bulevardiere importate pe scenele noastre. Monotonia sufletească şi monotonia evidentă a situaţiilor de la o piesă la alta împiedicau dezvoltarea actorului. Cînd exista o îndemînare a autorului, o oarecare inteligenţă în construirea replicilor şi în închegarea situaţiilor, această inteligenţă era atît de facilă şi exterioară, încît nici jocul nostru nu putea depăşi şarja şi facilitatea. Dar, acest repertoriu îl dorea gustul public burghez. Cînd reuşeam să montăm pe Shakespeare, pe Shaw sau Gorki, intervenea cunoscuta mistificare ideologică a dramei. Repetiţiile se făceau urmînd explicaţiile idealiste ale vreunui intelectual cu prestigiu. Iar spectacolele erau comentate de cronicari, deseori diletanţi şi ignoranţi, care-şi propagau „părerile" prin gazete. Despre Malvolio, se scria că înfăţişează „tipul omului inteligent care se conduce în viaţă după raţionamente, dar, dornic de bucurie şi dragoste, este înşelat şi apoi suferă avînd amorul propriu rănit". Un Shakespeare sterilizat, un Shaw şarjat, un Gorki sumbru, fără speranţe... Simţeam cum societatea constrînge arta noastră să ajungă proprietatea ei. Burghezia antidemocratică și cu interese meschine, voia să-și supună teatrul, care prin caracterul său originar, a fost popular, a fost comuniune generoasă de gînduri și sentimente. Cu propriul nostru cuget, simțeam denaturarea silnică a artei teatrale, limitarea ei la distracție și pseudo-filozofie. Ne dam seama cum se îndepărtează de oameni, de marele public și nu știam ce trebuie făcut. Priveam cu bucurie lupta puținilor animatori de teatru din anii aceia grei: străduințele lui Victor Ion Popa pentru un teatru sătesc, de larg răsunet, încercările lui Gemi Zamfirescu de a realiza teatrul muncitoresc, sau efortul impresionant al lui Ion Sava, vrînd să dea un ideal mișcării noastre teatrale. Nu m-am referit decît la aspectele artistice. Pe celelalte — atmosfera de bîrfă și imoralitate, lipsită de un țel înalt, viața zilnică de lipsuri și mizerie — nu le mai răscolesc.

Cînd avem în față acest peisaj teatral, putem înțelege mai bine nivelul la care s-a ridicat teatrul nostru și transformările prin care a trecut în ultimii 15 ani de după eliberare. Aș vrea să vorbesc nu numai ca actor, dar ca oricare cetățean, care la locul său de activitate, muncește în felul său pentru viitorul socialist. Viața nouă înfiripată în patria noastră, sub conducerea pricepută a partidului, mi-a dat altă perspectivă asupra lumii și altă răspundere personală în această lume. Dar importanța muncii mele artistice n-a crescut de la sine, din întîmplare. Activitatea artistului este o activitate de conștiință, condiționată calitativ de aceasta. Sarcinile care mi-au revenit nu le-am putut îndeplini imediat și cu ușurință. Odată cu schimbarea esențială a vieții oamenilor, teatrului nostru i-au revenit alte sarcini artistice. Cunoașterea continuă a realității sociale, asimilarea unei înțelegeri marxiste a faptelor — nu sînt niște vorbe obișnuite, ci un proces necesar actorului. Spun necesar, pentru că rostul actual al actorului pe scenă nu poate răstălmăci adevărul vieții. Problemele artei noastre s-au înmulțit, dar au căpătat o busolă pre-

In Tănase din „Răzvan și Vidra" de B. P. Hașdeu — Teatrul Municipal

In Ianke din „Tache, Ianke și Cadîr" de Victor Ion Popa — Teatrul Municipal



In Arkaşka din „Pădurea" de Ostrovski — Teatrul Municipal

In Alexandru Irimescu din „Trei generaţii" de L. Demetrius — Teatrul Municipal

cisă şi o finalitate umanistă certă, care ne stimulează. Problemele dificile care au intervenit în arta actorului — influenţînd fireşte şi mijloacele lui de expresie — sînt o garanţie serioasă a sporului de măiestrie, a talentului cheltuit cu folos.

Nu pot să-mi închipui interpretul care să poată aduce pe scenă în faţa tuturor, caractere proaspete, care se înfiripă şi se consolidează în societatea noastră, dacă n-a trecut prin procesul arătat de clarificare ideologică. Figurile vieţii noastre sînt aşteptate de public, să fie admirate pe scenă. Aceste roluri — cu care se poate mîndri interpretul — pretind o gîndire bine orientată, marxistă, o exigenţă artistică deosebită.

Conştient de misiunea socială şi educativă a spectacolului, actorul zăboveşte mai mult ca în trecut asupra personajului său. În aprecierea semnificaţiilor sale, analiza rolului implică raportul cu viaţa socială contemporană, cu sarcinile actuale ale teatrului. Este premisa acelei dorite angajări a publicului în spectacol. Angajarea spectatorului nu se înfăptuieşte în afara problemelor epocii în care trăieşte. Satisfacţia mea de interpret nu mai caută în primul rînd, aplauzele, — ci o stare mai subtilă. care se poate anunţa şi prin tăcerea meditativă a sălii.

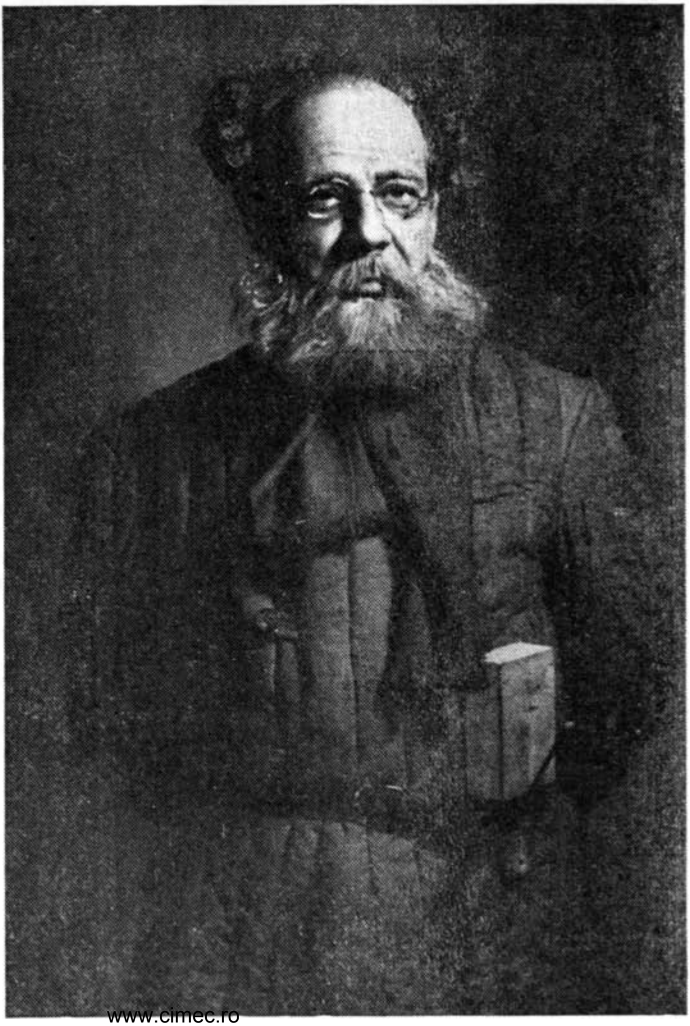
Avînd în vedere acest scop artistic, ne-am apropiat o anumită dramaturgie după criterii specifice teatrului nostru realist-socialist. Îmi amintesc de primele roluri din primele încercări dramatice originale, de întîlnirea mea cu dramaturgia sovietică. Ceea ce socot căutare şi salt în creaţia mea, rămîne legat de rolurile acestei epoci. Pentru unii, nu mai sînt decît nişte fotografii, nişte rînduri de cronică. Dar, pentru mine... Munca mea de atunci le datorează prea mult ca acum să le limitez importanţa.

Prima întîlnire cu problemele teatrului realist-socialist mi-a fost mijlocită de o piesă sovietică. Pot spune că, jucînd un dramaturg sovietic, creaţia mea a căpătat un nou orizont. Începînd cu Leonov, continuînd cu Treniev, cu Maiakovski, pot afirma că am înţeles practic cît de importantă este valoarea textului în spectacol, cum favorizează calitatea muncii actorului.

L-am jucat pe Ladîghin din piesa lui Leonov, *Un om obişnuit*, cu faţa liberă, aproape fără machiaj. Este un detaliu însemnat. Am vrut să degajez din mine însumi, din toată ființa mea sufletească și trupească, fără artificii, și plecînd de la fața obișnuită a omului, un caracter contemporan. Simțind cum Ladîghin, cu toate lipsurile lui, se încorpora în mine, adîncul meu sufletesc reacționa, lua atitudine, punea accente spontane în interpretare. Aceste accente revelatoare, cu condiția să fie organice, se cer interpretării oricărui rol. Cînd joc un personaj pe care autorul îl acuză, trebuie să înțeleg nu numai rolul meu, dar și pe celelalte, ale acuzatorilor lui. Doar așa, scena va sta sub lumina mesajului dorit de autor. Stilul introspectiv, liric, al lui Leonov m-a ajutat să mă apropii de Ladîghin. În același timp, lipsurile lui, apucăturile mic-burgheze, îngîmfarea — nu i le puteam asimila pasiv, fără perspectivă.

Din dramaturgia sovietică, am interpretat și un erou. Ceasornicarul Rubinstein *(Cui i se supune vremea* de Tur și Șeinin) moare simplu, după ce și-a înțeles datoria. Este unul din milioanele de eroi anonimi care s-au jertfit luptînd contra fascismului. Dincolo de sărăcia și suferința vieții sale, am vrut să arăt scînteia prețioasă a sufletului său. Mîndria sa de om se schimba în ură contra dușmanului

★



In Gornostaev din „Liubov Iarovaia" de K. Treniev — Teatrul Municipal

In Bufonul din „Cum vă place" de Shakespeare — Teatrul Municipal

În Malvolio din „A 12-a noapte" de Shakespeare — Teatrul Municipal

omenirii. Nu știu dacă am reușit să comunic prin glas, prin privire, dar sub aparența sa supunere, ceasornicarul scuipa în obrazul hitleriștilor.

Rolurile mele din piesele sovietice aparțin cronologic istoriei : am plecat de la caracterele zilelor noastre și m-am îndreptat spre oamenii și procesele sufletești din vremea Revoluției. Interpretînd o anumită mentalitate și morală, cele ale lumii socialiste — problemele ridicate mi-au permis cunoașterea profundă, în dezvoltarea istorică, a omului sovietic. Nu mă refer numai la personajele mele (unele din ele au fost negative). Mă gîndesc la întreaga ambianță scenică, la ideea cuprinsă în imaginea teatrală și în care aveam și eu un rol. Realismul teatrului sovietic este o școală cu multiple consecințe pentru actor.

O dată cu intelectualul Gornostaev (*Liubov Iarovaia* de K. Treniev), am simțit zilele Revoluției Socialiste. Concluziile sale teoretice, individuale asupra descompunerii societății burgheze îi anunțau în sfîrșit, soluția. Gornostaev ajungea să vadă necesitatea și forța Revoluției proletare. La început, privirea sa severă, dar bună, apărea încordată, frămîntată, cum era și sufletul său. Treptat, se lumina. Ironia sa caracteristică apărea deseori îndreptată și spre el însuși, spre el de odinioară. Amestecul de dramatic și umor al rolului, punînd în valoare o idee emoționantă, mi-a cerut o muncă îndelungată.

Totuși, comedia maiakovskiană mi-a pus cu deosebire o seamă de probleme artistice. Teribilov nu este doar tipul omului care găsind prilejul „să se ajungă", în societatea noastră, ne stă în cale cu prostia, grosolănia și aerele lui. El este Teribilov al lui Maiakovski, care are stilul său dramatic. Dicțiunea și mișcarea interpretului au particularități proprii, cerute de autor, subînțelese fiecărei replici. Actorul nu le poate nesocoti decît în detrimentul efectului satiric. Teribilov trebuie să fie împins, apoi să cedeze ritmului din jurul său. Neputînd ține pasul, se arată incompatibil cu ritmul general. Peste Teribilov prăbușit, dezumflat, ritmul viguros și optimist al spectacolului continuă, revărsîndu-se în inima spectatorilor.

La variatele probleme ridicate de interpretarea dramaturgiei sovietice, s-au adăugat cele aduse de piesele noastre originale. Am jucat în primele piese de Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Tudor Șoimaru... Trebuie să recunosc că interpretarea acestor piese nu a fost de loc ușoară. Respectînd problematica interesantă, inspirată din viața actuală a țării (colectivizarea agriculturii ;

conștiința comunistă a intelectualului), munca noastră se afla cîteodată în fața unor piese mai puțin realizate, cu personaje schematice, cu contradicții aranjate de autor. Mă gîndesc la rolul meu din *Oameni de azi* de Lucia Demetrius. Îmi compuneam o figură senină, sănătoasă și vorbeam ca la carte. Rămîneam la suprafață, neconvingător. Îmi părea rău pentru că înfățișam, în intenție, un „om de azi".

Un rol deosebit pentru mine a fost Mayer Bayer, din piesa lui Baranga *Arcul de triumf*. Am iubit umorul filozofic și demnitatea acestui personaj. Sub hainele lui vechi și ponosite, sub ochelarii care-i ascuțeau privirea, am vrut să arăt un om obișnuit, neobservat altfel, care a căpătat alte dimensiuni în timpul evenimentelor de la 23 August 1944.

In Teribilov din „Baia" de Vl. Maiakovski — Teatrul Muncitoresc C.F.R.

Am căutat să sprijin noua dramaturgie originală, jucînd și roluri episodice (în *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu, *Recolta de aur* de Aurel Baranga). Știu că dramaturgii își recunosc mai limpede calitățile și lipsurile, după o reprezentație care încearcă desăvîrșirea. Totodată, am înțeles adevărul cuvintelor lui Stanislavski despre actori și roluri. Rolul episodic ajută măiestria actoricească. Fiecare actor vrea să însemne ceva pe scenă, să contribuie la valoarea spectacolului. Rolul episodic ajunge o lecție de concentrare și expresivitate, ceea ce este mult pe scenă, unde o secundă face cît un minut din viață. Și astăzi, îmi amintesc de Nițescu (din *Lumina de la Ulmi)*, căruia odată aflîndu-i semnificația, i-am compus chipul și vorba. Urmele de plete sugerau decăderea poetului burghez, privirea lui dușmănoasă nu era ajutată de vorbă: gura știrbă scotea vorba molfăită, ridicolă. Pe această epavă a trecutului, am înfățișat-o cu tot veninul și toată neputința ei.

Totuși, pe planul actualei dramaturgii originale, nu pot spune că mi-a venit încă rolul, așa cum pot spune G. Calboreanu, Vasiliu-Birlic sau Radu Beligan. Este destul regret în mine. Văd împrejurul meu atîtea caractere vii, dramatice, cum n-au fost altă dată. Aș trebui să le caut un autor...

În ultimii 15 ani, creația mea actoricească n-a ocolit nici dramaturgia clasică. Așa cum bine s-a spus, marii dramaturgi ai trecutului devin o școală pentru acei care, de pe pozițiile actuale, le dezvoltă gîndurile și năzuințele. Teatrul clasic devine o școală de măiestrie teatrală de abia de azi înainte. Această afirmație nu se limitează la îmbogățirea tehnicii actorului. Reprezentarea repertoriului clasic în teatrul nostru realist-socialist înseamnă, în primul rînd, înțelegerea acestui repertoriu. Dar, ceea ce pe vremea lui Shakespeare era doar intuiție, astăzi a căpătat o explicație științifică materialist-istorică. Izvorul pieselor shakespeariene, lumea eroilor săi, apar altfel în ochii noștri. Dramaturgia clasică este o școală pentru că ne obligă la adîncirea comparativă, dialectică a problemelor sociale, filozofice, etice, artistice de azi și din trecut. Concluziile noastre sînt concluziile contemporanilor noștri și impun o expresie scenică emoționantă pe măsura publicului actual. Teatrul clasic nu este o școală a imitației, ci a studiului pasionat și a căutărilor eficiente.

În rolurile interpretate de mine: Bufonul și Malvolio (din *Cum vă place* și *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare), Arkașka *(Pădurea* de Ostrovski), Tănase *(Răzvan și Vidra* de Hașdeu), am încercat să păstrez coordonatele teoretice arătate. Adică, să folosesc spectatorului de azi prin fiecare rol clasic.

Într-o piesă ca *Tache, Ianke și Cadîr* de V. I. Popa, datorită acestei poziții artistice, am putut acoperi simplismul dramatic al lui Ianke, schematismul contradicțiilor lui interioare. Se spune că am reușit să-i sporesc omenia și vitalitatea. cînd era doar personaj pitoresc și verbal.

După cum se vede, am jucat roluri de toate felurile: contemporane și clasice, principale și episodice, pozitive și negative — cu sarcini ideologice diferite, desprinse din cîmpul vast al realității sociale.

Ceea ce definește interpretarea realist-socialistă, începe de la analiza textului. Cînd își analizează rolul, interpretul nu se poate despărți de gîndirea marxist-leninistă. Actorul caută în rol expresia dramatică a adevărului vieții. Cu ajutorul gîndirii marxist-leniniste, va putea descifra tipul personajului, semnificațiile ce le poartă, cauza contradicțiilor sale interne. Această înțelegere este esențială interpretării noastre. Expresia scenică are un criteriu dificil de apreciere, dar cît de rodnică este izbînda! De aceea, cred că munca actorului, după sistemul lui Stanislavski, realizează acea unitate ideologică-artistică necesară, indiferent de procedeele originale ale spectacolului. Stanislavski ne-a învățat ce înseamnă supratema spectacolului, unitatea și măsura expresivității. De aceea, spun că, spectacolul *Baia* a fost pregătit și interpretat, preluînd creator ideile marelui regizor.

Desigur, ca să stimuleze pe actor și să-i sprijine creația, rolul trebuie să îndeplinească o condiție dramatică. Nu pot să mă apropii decît de personajul care trăiește din litera textului. Vreau să-i înțeleg scopul, să-i simt dorințele și stările sufletești autentice prin care trece. În contact cu lumea, să-l văd cum suportă contradicțiile dramatice sau comice ale evoluției. Înșiruirea de replici teoretice, care nu conturează o viață, ci cel mult o conferință, îmi împiedică munca.

Fiecare personaj are nevoie de un anumit grad de vitalitate scenică — începînd de la text, de la tipul său social — fără de care nici picioarele nu i se mișcă, nici buzele nu rostesc firesc. Atunci cînd îmi gîndesc rolul, îl văd — semnificația sa nu-i un duh pentru mine. Semnificația sa este încorporată într-o ființă, în gesturile, mișcările și cuvintele căruia se exprimă un univers sufletesc.

După cum nu despart semnificația de înfățișarea concretă, nu despart rolul în momente de mimică, de pantomimă, de cuvînt. Cuvîntul trebuie să se îmbine cu gestul, cu mimica. Doar există gesturi grăitoare, tăceri care vorbesc. Dacă această imagine scenică pretinde un îndelung efort, spectatorul nu trebuie să-l simtă, pentru că atenția lui ar aluneca spre tehnica interpretului. Pe scenă, personajul trebuie să apară viu, reacționînd spontan la situații, cu toată ființa sa. Stanislavski a dat altă orientare creației noastre.

Pentru că nu-mi place să despart viața pe genuri, prefer acele roluri care amestecă dramaticul și tragicul cu comicul, cu ironia. Am avut multe roluri de acest fel. Adîncul înțeles al personajului este pus în valoare într-un mod complex și pregnant.

Alteori, mă bucur cînd dramaturgul rîde prin mine, interpretul lui, de tot ce omenirea a depășit în drumul ei istoric. Rîsul răsună pe scenele noastre ca o dovadă a inteligenței omului, a optimismului său.

Rolul pe care-l pregătesc nu mă preocupă numai la repetiții, dar și pe stradă. și acasă, pretutindeni. Din momentul în care l-am studiat și mi-am dat seama că, în curînd, voi fi eu *acela* — această problemă nu-mi dă pace. Desigur, conștiința noastră actoricească nu este refractară noii identități și o asimilează, rezervîndu-și unele amendamente. Nici publicul nostru n-are nevoie de un actor copleșit de rol, care nu pricepe că munca sa este mai utilă decît o simplă schimbare de identitate.

Iată că observațiile mele asupra rolului se adună, se leagă între ele și dospesc în conștiința mea. Deodată, de undeva, apare un contur... Acest început de cristalizare a imaginii interioare a rolului, nu este independent. Fiecare din noi trăiește în preajma unor evenimente, întîrzie lîngă anumiți oameni. Conștiința noastră păstrează urmele realității înconjurătoare. Aceste urme, acest stimulent nu puteau fi aceleași la un actor din altă epocă.

Imaginea rolului care s-a cristalizat în mine, caut s-o traduc în viață, s-o justific, să-i purific înțelesul, să-i păstrez acuitatea și prospețimea. În ambianța scenei, alături de ceilalți interpreți, proiectul meu capătă alt răsunet. Mă simt încurajat sau derutat... Sfaturile lui Stanislavski îmi vin în ajutor.

Ceea ce mă ajută să gîndesc și să aprofundez personajul în substanța lui, în apariția lui concretă — este înfățișarea sa, masca sa. Concepînd chipul personajului ca o oglindă a sufletului, acest chip se sprijină pe gît, pe umeri, trupul capătă o ținută proprie și se mișcă într-un fel propriu. Așa am procedat la rolurile Rubinstein, Arkașka, Mayer Bayer și altele. Urcînd pe scenă, încerc să-mi văd personajul viu (cu înfățișare, comportare, biografie), așa cum se naște din piesă, indiferent dacă este piesă clasică sau contemporană, dacă rolul este principal sau episodic. Anumite procedee scenice intervin mai tîrziu în creație, de-a lungul repetițiilor, prin cooperarea întregului colectiv teatral. Pentru a-i da rolului un anumit coeficient de expresie, trebuie ca, mai întîi, actorul să-i înțeleagă și să-i surprindă direct, conținutul de viață.

Probabil, în conștiința mea, ca la oricare actor, s-au sedimentat observațiile și impresiile propriei mele experiențe de viață. Acum, aceste observații favorizează creația mea, o îndreaptă chiar spre anumite personaje. Nu trebuie să caut mult și-mi amintesc de actorii sărmani din iarmarocul orașului meu natal, de evreii necăjiți și glumeți care populau partea cea mai săracă a orașului. Îmi amintesc, apoi, de acei poeți din trecut, infatuați și fără scrupule, închinînd volume celor care-i finanțau. Rețin numele cîtorva politicieni venali de atunci, adulați de burtăverzimea burgheză. Poate unii vor face asociație cu rolurile mele: Arkașka, Ianke și Mayer Bayer, Nițescu și Feneșeanu... Totuși, numai înțelegerea marxistă a societății a putut face ca observațiile mele să nu rămînă impresii izolate, să capete un sens social adînc și o perspectivă istorică.

Citind aceste rînduri, regizorul se va mira că nu l-am pomenit. Unde este el? Regizorul a contribuit în tot acest timp. Mi-a stimulat străduințele, m-a condus printre greutățile unui proces intim și fragil. Prețuiesc regizorul care știe să întrețină o atmosferă creatoare în pregătirea spectacolului. Nu doar la repetiții, ci permanent pînă la ultimul spectacol. Am apreciat înțelegerea și priceperea cu care m-au ajutat Sică Alexandrescu, Ion Șahighian, Moni Ghelerter, Ion Olteanu, Horea Popescu... Deși, uneori, repetițiile cuprindeau doar indicații reci, teoretice, sau doar indicații de mișcare.

Îmi amintesc de Victor Ion Popa, cu care am lucrat multă vreme și pe care-l prețuiam în mod deosebit. Era un adevărat regizor pedagog. Popa nu spunea „fă așa!“, ci „fă, numai să faci bine!“ Actorul era pus să gîndească, să afle soluții scenice expresive.

Astăzi îmi dau seama că aplicarea creatoare a sistemului lui Stanislavski în munca cu actorul este o necesitate. Stanislavski aduce măsura ideii sociale în interpretare. Semnificația nu poate lipsi nici în jocul simplu, sugestiv, nici în cel exagerat, grotesc. Pe această cale, actorul realizează menirea educativă a creației sale.

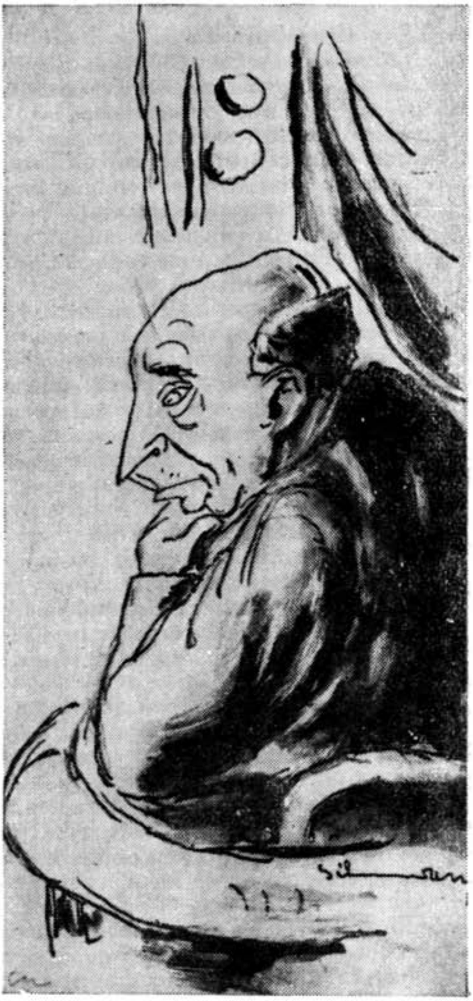
Repetițiile s-au încheiat, premiera a venit. Îmi lucrez personajul în cabină. Încep să mă concentrez asupra vieții interioare și exterioare a rolului. Îmi pun costumul, îmi fac machiajul. Lucrînd fața lui, o analizez pînă cînd particip emotiv, pînă mă pun în situația celui care o posedă. Starea creatoare începe încă din cabină. Cînd mă îndrept spre scenă, simt cum merg altfel decît în viața obișnuită, cum merg prin rolul meu.

În fața publicului, în contactul direct dintre interpret și spectator se dovedește valoarea reală a întregii munci. Adeziunea sau opoziția publicului confirmă nu numai calea noastră în general, dar fiecare minut al interpretării noastre. Descoperim, atunci, nuanțe și fațete nebănuite în rol. Pentru actorul lucid, spectacolul este un prilej de îmbogățire și perfecționare a rolului. După experiența spectacolului, interpretul își regîndește rolul. Este premisa oricărei îmbunătățiri. Publicul îți cere să cauți mereu, la fiecare spectacol, expresia maximă a adevărului vieții.

Numai în acest fel vom servi arta teatrului, inspirînd publicului gîndurile nobile ale epocii noastre, încrederea în viitorul luminos. Aceste sarcini rămîn și de acum încolo, în seama teatrului nostru realist-socialist.

Al. Popovici

SICĂ ALEXANDRESCU



În primul deceniu al veacului nostru, cînd teatrul romînesc își închegase o personalitate, uitînd de vremea căruțelor cu paiațe; cînd *regizorul* începuse să devină un autentic gînditor al spectacolului, un conducător *științific* al acestuia, Sică Alexandrescu, fiu al unui actor al Teatrului Național, asistă, cunoaște și învață din munca „patriarhilor" regiei romînești — Nottara, Davila, Gusti. A început cu... începutul, privind scena fie din adîncul cuștii suflerului, fie de la „arlechin", de unde dirija operațiile ce i se cuveneau în calitate de regizor tehnic. O împrejurare neobișnuită îi dă putința să devină director de scenă — meserie căreia, după ce învățase alfabetul tainelor scenei, avea să i se dedice pe viață.

Teatrul Național din Cluj îi „face mîna". Încă de atunci se resimțea marcată o înclinație personală: Caragiale (spectacolul cu care a „deschis" (1928) în București, grădina Marconi, a fost *D'ale carnavalului).*

Urmează apoi perioada lungă de activitate, cînd a fost mereu prezent în viața teatrală ca regizor, autor, coautor, prelucrător, dramatizator sau director de trupe particulare. Sică Alexandrescu vădește, în această perioadă, preferințe pentru comedia ușoară, pentru vodevil, pentru farsa numită bulevardieră. Piesele „clasice“ ale genului i-au trecut aproape toate prin mînă, *(Moritz al II-lea, Șoarece de biserică* etc.). Această înclinație spre spectacolul de succes imediat (regizorul fiind interesat în aceasta ca director al teatrului respectiv) nu l-a împiedicat să dea atenția cuvenită (în mai mare măsură decît alții) repertoriului original romînesc. Regizoral vorbind, a „botezat“, de-a lungul anilor, debutul multor autori dramatici, dintre care unii îi datoresc evoluția lor viitoare: Tudor Mușatescu *(Panțarola)*, Nicușor Constantinescu *(Greva femeilor)* și mai ales M. Sebastian *(Jocul de-a vacanța)*. Atracția spre dramaturgii debutanți a păstrat-o și mai tîrziu (Aurel Baranga — *Bal la Făgădău* și recent Mihai Beniuc — *În Valea Cucului)*.

El caută, descoperă și se servește de actori pe care îi ajută să devină populari: Toneanu, Timică, Birlic, apoi Beligan, Marcel Anghelescu ș.a.

Din afișe, „spectacolul Sică Alexandrescu“ „țîșnea“ direct către public pe care-l cîștiga printr-o spontaneitate francă, deci cuceritoare, printr-un ritm spumos. Sică Alexandrescu urmărea în spectacol, dincolo de strălucirea de artificiu ce nu lasă decît o dîră, o anumită logică rațională, o logică însă nu formală, ci mai degrabă una a bunului simț. Așa cum marii actori — Nottara -- cereau în calitate

★

Cu C. Ramadan şi Florin Scărlătescu la o repetiţie cu spectacolul „O zi de odihnă“ de V. Kataev — Teatrul Armatei

de profesori la conservator, elevilor lor, să nuanţeze logica frazei, să accentueze părţile propoziţiunii ce luminează gîndul celui care a scris-o, el accentua în spectacol momentele-cheie, marcînd desfăşurarea lui logică prin *actori,* marcînd şi dînd sarcină actorului de a face înţeleasă valoarea textului. „Actorul-pilon al sensului textului dramatic“, aceasta i-a fost ca o adevărată profesiune de credinţă ce nu l-a părăsit aproape niciodată în îndelunga lui carieră teatrală.

***

Este limpede că formaţia artistică a lui Sică Alexandrescu stă sub semnul marii noastre şcoli realiste în teatru. Credincios marilor săi înaintaşi (Davila, Gusti), Sică Alexandrescu a îmbrăţişat metoda realistă chiar şi în cazul textelor unor comedioare fără importanţă. În coordonatele metodei realiste, regizorul şi-a încrustat propriul său temperament artistic, slujind această metodă cu conştiinţa clară a renunţării la inovaţii de dragul inovaţiilor. În acest fel, un temperament neliniştit, agitat, concretizat scenic printr-o trepidaţie neobosită, şi-a găsit expresia artistică cea mai justă.

E drept, activitatea sa, desfăşurată în condiţiile teatrului burghez, pe teritoriul a numeroase teatre şi companii mai mult sau mai puţin permanente sau accidentale, s-a caracterizat, în genere, prin înclinarea de a colora mai ales faţetele exterioare ale spectacolului, suprafaţa textului dramatic. Încercările de adîncire nu erau frecvente în genere, în teatrul vremii.

O nouă şi revitalizată existenţă o cunoaşte însă regizorul în zilele noastre, după 23 August. Era firesc ca în momentul în care o dată restructurat, cînd teatrul nostru pune accentul pe conţinutul de idei, cerînd angajarea politică a celor care-l slujesc, regizorul să sufere la rîndul lui schimbări structurale în conştiinţa şi apoi în activitatea sa. Sub înrîurirea revoluţiei culturale, Sică Alexandrescu începe prin a aborda tezaurul moştenirii noastre culturale, pornind de la adînca studiere a clasicilor dramaturgiei romîneşti.

În primul rînd, Sică Alexandrescu se apleacă, în favoarea spectatorului, către cercetarea ştiinţifică. Atunci, de pildă, cînd e vorba de Caragiale, regizorul studiază, cercetează, ia poziţii faţă de Titu Maiorescu şi Eugen Lovinescu, gîndeşte textul şi îşi propune să evite a pune accentul pe comicul verbal şi de situaţie.

Iată un mic „caiet de sarcini" pe care și l-a propus, pentru a-l restitui spectatorilor pe Caragiale:

— să retransform personajele sale din paiațe în oameni, astfel cum i-a cunoscut, i-a văzut și i-a înfățișat Caragiale;

— să le redau adevărata lor stare civilă de membri ai oligarhiei sau ai aparatului acesteia;

— să restabilesc caracterul realist critic al operei lui Caragiale; într-un cuvînt:

— să reconstitui cît mai fidel autenticul „stil Caragiale" al spectacolelor clasice, realizate sub conducerea marelui dramaturg.

Să reînvie astfel tradiția unui Brezeanu, Iancu Petrescu, Iancu Niculescu, N. Soreanu, Maria Ciucurescu, tradiție ce fusese din păcate îngropată o dată cu ei, dar care tradiție e reanimată cu mijloacele moderne ale științei scenice.

Regizorul văzuse *O scrisoare pierdută* de peste 30 de ori, și în noua premieră (din toamna lui 1948) s-a străduit să reconstituie cu cît mai multă exactitate spectacolul, îmbogățit însă cu datele pe care i le oferea concepția lui actuală despre viață, lume și artă.

Sică Alexandrescu se îndreaptă cu această ocazie, în noua sa perioadă de activitate, spre Stanislavski, al cărui adept se declară deschis. Astfel, la *O scrisoare pierdută,* el caută, după Stanislavski, „suprasarcina operei". Regizorul își fixează o serie de întrebări pe care caută să le rezolve: care este relația dintre personajele piesei și ideea ei centrală? Cum întruchipează aceste personaje ideea centrală a piesei, cum contribuie ele la ilustrarea ei? etc.

Regizorul caută să-și creeze astfel o concepție întemeiată pe complexa multiplicitate de aspecte ale ideilor scriitorului, iar pentru fiecare personaj, Sică Alexandrescu defalcă „ideea centrală".

Plecînd de la ideea lui Stanislavski că într-un spectacol se găsesc momente-macazuri, Sică Alexandrescu își împarte aproape fiecare piesă în fragmente, „praguri regizorale", spre o cît mai bună valorificare a ideilor autorului.

Așadar, la maturitate, după o lungă și bogată experiență regizorală, Sică Alexandrescu pornește în cercetarea adîncurilor unui text dramatic și învață de la Stanislavski, își definește propria „suprasarcină", propria sa idee centrală, luîndu-și ca profesiune de credință tot cuvintele lui Stanislavski: „vocația de a ridica, de a bucura pe oameni prin înalta noastră artă, de a ne închina viața înaltei misiuni culturale de luminare a contemporaneității".

Cu interpreții piesei „Steaua fără nume" de M. Sebastian – Teatrul Național „I. L. Caragiale"

Toate acestea l-au dus firesc şi la putinţa de a valorifica ştiinţific dramaturgia clasică universală, îmbogăţind tradiţia teatrului nostru de pe poziţia concepţiei marxist-leniniste.

Astfel, nu numai *O scrisoare pierdută* a fost revelatorie, ci şi *Revizorul*. Cu această comedie, Sică Alexandrescu marca o nouă etapă a activităţii sale.

Revizorul însemna de fapt o aplecare şi mai temeinică, mai adîncă spre Stanislavski, Sică Alexandrescu abordînd din plin formula spectacolului *colectiv*, echilibrat în toate laturile sale. Spectacolul — formulă colectivă, analizată în cele mai mici componente, trădează un studiu şi o documentare copleşitoare, care şi-a cîştigat calde aprecieri în turneul din U.R.S.S. Cronicile sovietice vorbeau despre „justeţea satirică a comediei", despre deplina înţelegere a personajelor importante din comedie, adică recunoşteau aplicarea criteriilor ştiinţifice ale metodei lui Stanislavski.

Fără trucuri paradoxale, fără răstălmăcirea textului şi fără „rafinamente" regizorale, putînd părea deci unora tradiţional, spectacolul poartă pecetea deplinei înţelegeri a forţei satirice a lui Gogol.

Regia lui Sică Alexandrescu merge pe calea justă a afirmării actorului ca element principal al spectacolului. Bazîndu-se pe individualitatea şi măiestria actorului care acţionează organic într-un ansamblu armonios, regizorul îşi modelează opera scenică, creînd cu migală linia evenimentelor din piesă, o linie reliefată, întotdeauna logic justificată şi neîntreruptă, atingîndu-şi astfel ţelul: acela de a exprima în modul cel mai convingător ideea spectacolului şi stilul lucrării dramaturgului Gogol.

Înţelegerea comediei clasice descifrată în coordonatele sale sociale, înţelegerea autorului, a epocii, a semnificaţiei eroilor, dincolo de divertismentul gratuit s-au vădit şi în cazul unui alt autor pe care l-a abordat: Goldoni. *Bădăranii* a demonstrat din nou justeţea principiilor sale directoare artistice. Abordînd „ortodox" realismul goldonian (cum nota un cronicar italian), Sică Alexandrescu a făcut o amplă valorificare a potenţelor actoriceşti în spectacol, folosind fantezia pentru fructificarea trăsăturilor esenţiale ale textului, abordînd stilul goldonian direct, nu contrafăcut, cu o savoare ce a cîştigat aprecieri pe plan internaţional.

Prin moştenirea noastră culturală, prin comedia clasică universală, părăsind comedia gratuită „de salon", Sică Alexandrescu a trecut la abordarea puternică a satirei sociale, de la rîsul stupid la rîsul care nimiceşte dar poate să şi afirme, — să afirme noul, biruinţa forţelor pozitive ale societăţii.

În acest fel, însufleţit, sub îndrumarea partidului, în climatul prielnic şi efervescent al noii noastre vieţi teatrale, Sică Alexandrescu se simte tot mai adînc ataşat de un *anume repertoriu*, în sensul înţelegerii acestuia ca bază tematico-ideologică a teatrului nostru. Fără îndoială că procesul acesta nu s-a desfăşurat nici lin şi nici spontan, nu fără poliţe plătite vechiului. De la *O chestiune personală* la *Invitaţe la castel* e un pas făcut înapoi, e o cedare... Oscilările nu au lipsit deci, deşi regizorul se recomandă artisticeşte nu prin comedioara lui Anouilh, ci prin turneul în U.R.S.S., nu prin *Invitaţie la castel*, ci prin *Steaua fără nume*, *Anii negri* etc. Îmbogăţit cu conştiinţa funcţiei educative a teatrului, înarmat în munca sa cu principiile teatrale ale lui Stanislavski, bucurîndu-se de o consecventă îndrumare partinică, Sică Alexandrescu a dat teatrului romînesc unele spectacole care pot fi modele clasice şi totodată exemple de înţelegere şi aplicare în spectacol a realismului socialist. De la spectacolele montate de însuşi Caragiale, scena noastră nu a cunoscut alte spectacole mai fidele conţinutului marelui nostru dramaturg, mai puternice artisticeşte decît acelea semnate de Sică Alexandrescu, deşi unele elemente ale lor au fost şi pot fi discutate (mai cu seamă ritmul spectacolului *O scrisoare pierdută* — ritm stabilit înainte de turneul de la Paris). În acest fel, Sică Alexandrescu îşi completează o strălucită fişă în istoria teatrului nostru.

Datorită aceloraşi criterii de abordare a spectacolelor, datorită aceleiaşi noi conştiinţe civice şi artistice, abordarea dramei istorice *Bălcescu* de Camil Petrescu e în acelaşi sens revelatorie. Respingînd formulele desuete ale dramei istorice rezolvată scenic sforăitor, înlăturînd emfaza fals romantică (ce caracteriza mai ales şcoala vechilor montări) şi „pelerina" melodramatică acordată din oficiu eroilor unor asemenea piese, prin *Bălcescu* Sică Alexandrescu se arăta adept al viziunii materialist-istorice, înţelegînd textul dramatic prin prisma mesajului său dramatic, aşadar nu ca o simplă evocare paseistă, ci legîndu-i tîlcurile evocate de semnificaţiile pe care le capătă în contemporaneitate. *Bălcescu* devenea astfel în mod firesc un precursor al cuceririlor noastre actuale, mesajul său scenic depăşind cadrul epocii, şi devenind mobilizator şi în condiţiile vieţii noastre noi.

Matei Millo de Mircea Ştefănescu a exemplificat, de asemenea în chip strălucit, această aptitudine suplimentară a regizorului, puterea sa de sugerare a personajelor istorice, calitatea lui de a le plasticiza, îmbogăţindu-le cu viziunea noastră de azi. Şi fără îndoială că aceste spectacole vădesc din nou marele salt calitativ al regizorului, ataşamentul său de noul repertoriu, ataşament mărturisit într-o comuniune ideologică.

Dar Sică Alexandrescu nu s-a oprit nici la dramaturgia clasică, nici la piesa istorică. A fost unul din primii noştri regizori care s-a apropiat de dramaturgia zilelor noastre, de la *Bal la Făgădău* şi *Iarbă rea* pînă la *In Valea Cucului*.

Cu *Pentru fericirea poporului (Anii negri)*, Sică Alexandrescu se arată a fi totodată stăpîn în egală măsură şi pe mijloacele de expresie ale dramei. Mesajul partinic al piesei a fost transmis direct. Temperamentul nervos al regizorului a dat ritm spectacolului al cărui torent a curs furtunos. Aici, individualizările au fost marcate cu rigurozitate. Şi, mai mult în noua versiune, textul a fost pe deplin servit. S-a văzut că metoda realistă, proprie regizorului, a fost cea mai indicată pentru acest text (vezi de pildă experienţa Teatrului Naţional din Iaşi), pentru valenţele lui majore care nu trebuiau reambalate, nici contrafăcute.

Dar şi aici, şi în *O chestiune personală*, acolo unde se iveau mici scene de comedie, preferinţele lui Sică Alexandrescu erau clare: genul lui rămînînd „împărăţia rîsului" (concludentă e scena redacţională din *Anii negri*). De aceea, Sică Alexandrescu s-a simţit în largul său în faţa primei noastre comedii de o valoare majoră: *Mielul turbat*. Aici pofta aproape copioasă a regizorului în faţa unui spectacol pe care îl „simţea" de mare respiraţie comică, s-a desfăşurat în voie. Cu o mînă sigură, el a pictat o întreagă galerie scenică — tipuri prinse sub focul unei satire nimicitoare. După *O zi de odihnă*, scena îi oferea din nou posibilitatea unei comedii a zilelor noastre. Din nou fără căutări şi epatări, regizorul şi-a strîns în jur colaboratorii săi principali: Giugaru, Talianu, Marcel Anghelescu, Beligan şi, bineînţeles, Birlic. Ritmul sacadat al spectacolului nu permitea spectatorului nici o zăbavă. Spiridon Biserică prin Birlic a rămas un *tip* al galeriei de eroi din teatrul nostru nou. Sică Alexandrescu avea în faţă forma nouă a umorului, forma superioară proprie realismului socialist.

Critica a consemnat aceasta, şi a fost un semn în plus al faptului că regizorul lucra cu uneltele proprii artei noastre noi.

***

Dacă-i analizăm pe Spiridon Biserică sau pe Toma Căbulea, eroi din medii diferite, dar purtători ai unui acelaşi mesaj social, vom recunoaşte în modalitatea prezenţei lor scenice de fapt modalitatea sufletească specifică poporului nostru care construieşte socialismul. În aceste faţete variate ale eroilor se vădeşte de fapt deplina înţelegere a fenomenului nou, cunoaşterea vieţii complexe sufleteşti a omului epocii construirii socialismului.

În ce priveşte abordarea dramaturgiei sovietice, regizorul poate fi apreciat în acelaşi sens. Problema însă poate fi adîncită, în sensul că întreaga sa activitate a stat sub semnul întîlnirii cu dramaturgia sovietică, întîlnire care i-a favorizat înţelegerea noii noastre dramaturgii originale şi i-a deschis totodată o perspectivă nouă în înţelegerea şi a dramaturgiei noastre dintre cele două războaie (vezi montarea la *Steaua fără nume*).

O chestiune personală a fost deci revelatorie. Puternicul mesaj al dramaturgiei lui Stein, mesajul partinic, direct a apărut scenic limpede. Spectacolul a avut o perfecţiune aproape geometrică, o simetrie artistică desăvîrşită dar nu rectilinie, ci ascendentă. O problemă de viaţă de partid, o chestiune de etică comunistă şi-a găsit o superioară expresie scenică în munca unui regizor receptiv la realitatea înconjurătoare. Cu acest spectacol (ca şi cu *Anii negri*), Sică Alexandrescu şi-a manifestat caracterul partinic al noii sale arte. Slujitor al primei noastre scene, el a dat naştere unui spectacol politic de o mare acuitate. Recurgînd la trei interpreţi principali (actori favoriţi în roluri diferite de maniera lor obişnuită — Marcel Anghelescu, Costache Antoniu şi Radu Beligan), regizorul a demonstrat apartenenţa sa deschisă la spectacolul realist-socialist.

Abordînd farsa, vodevilul care animă eroii contemporani *(O zi de odihnă)*, Sică Alexandrescu nu uzează nici în acest caz de vechile (şi chiar propriile sale) formule, ci e urmărit mereu de ideea rîsului contemporan, înţelegînd categoria socială a celor de pe scenă şi fructificînd pozitiv elementele farsei, o dirijează spre un ţel educativ în care rîsul nu numai că nu e exclus, ci e servit copios — mai ales de ritmul îndrăcit care dă hazul şi sarea spectacolului.

E limpede că deşi preferinţele sale se îndreaptă spre comedie, printr-un stil mai apropiat, mai propice genului, prin faptul că a lucrat cel mai adesea cu „echipa de comici" a Teatrului Naţional (actori care vădesc însă egale calităţi şi în dramă: Birlic, Beligan ş.a.), Sică Alexandrescu nu a respins nici drama din preocupările sale artistice, ci a servit-o cu toată plenitudinea forţelor sale, fiind numai, poate, mai puţin înclinat însă spre marea dramă clasică *(Lear)*. În faţa lirismului, regizorul are uneori un fel de pudoare (dar nu repudiere) şi de aceea, prin Beligan (vezi *Steaua fără nume)*, comunică uşor umoristic, uşor amar acest lirism.

Drumul activităţii sale creatoare de la Eliberare încoace e un drum ascendent, înseamnă o necontenită creştere artistică şi politică. Nu trebuie ignorat faptul că de-a lungul acestui proces dialectic, activitatea lui Sică Alexandrescu are şi scăderi. Acestea, fie că e vorba de recrudescenţe ale unor elemente ce ţin de o veche concepţie teatrală, concesii făcute gustului înapoiat al unei minorităţi a publicului (Anouilh cu *Invitaţie la castel)*, fie că e vorba de o înţelegere grăbită, de o privire numai la suprafaţă a spectacolului *(Lear,* sau spectacolul *Doctor fără voie* de Molière).

Sică Alexandrescu se lasă uneori furat şi de propriul său ritm în spectacol, neadîncind suficient sau estompînd chiar uneori sensuri majore în favoarea comicului de moment sau de situaţie (Molière). Alteori, făcînd concesii — rare, e drept, în activitatea sa — unor inovaţii nesusţinute de un temei serios, subţiază fondul ideologic al textului *(Hangiţa)*.

***

După 15 ani de activitate pe ogorul teatrului nostru nou, Sică Alexandrescu poate fi privit într-adevăr ca primul regizor al Teatrului Naţional din Bucureşti. Activitatea sa de ansamblu e din cele mai pasionate şi mai fecunde, vădind o forţă vitală demnă de invidiat şi care-l duce la performanţe de genul turneului în U.R.S.S., în care toate spectacolele erau regizate de el.

Îi revine totodată marele merit de a fi încetăţenit în multe din marile teatre ale lumii — în Finlanda, Belgia, Franţa, Olanda sau Polonia — teatrul romînesc şi mai cu seamă pe Caragiale. Prin turnee a făcut cunoscut şi apreciat teatrul nostru nou în U.R.S.S., în Italia, în Franţa, şi toate acestea le-a făcut cu cinstea cuvenită primului slujitor al primei noastre scene.

Sică Alexandrescu îşi datoreşte şi-şi mărturiseşte prestigiul său naţional şi internaţional, succesele sale, condiţiilor noi create de partid artei noastre teatrale. Noua concepţie despre lume şi artă l-a dus la întîlnirea cu dramaturgia sovietică şi prin ea la înţelegerea dramaturgiei noastre noi. Pe Stanislavski, el l-a preţuit nu exterior, nu ca pe o dogmă, ci l-a simţit în propria sa fiinţă artistică, prin formaţia sa teatrală realistă, nu retopindu-şi metoda proprie, ci întărind-o, dîndu-i baza ideologică. În acest sens, trebuie înţeleasă una din preocupările principale ale muncii sale regizorale: *actorul*.

Sică Alexandrescu defalcă insul-actor din complexul spectacolului şi-l proiectează apoi pe fondul general. Munca sa cu actorul începe de la replică şi — poate, paradoxal — mai dinainte. Citind un text dramatic, regizorul îl „distribuie" mintal — aprioric.

Respingînd căutarea de dragul căutării, evitînd formele altoite gratuit pe trunchiul textului, Sică Alexandrescu „apărător" înverşunat al autorului, se dedică mai ales interpreţilor. Regizor al *actorilor,* în sensul acestei aplecări spre personalitatea interpreţilor cu care lucrează, Sică Alexandrescu şi-a verificat această aptitudine şi, pasionat de munca sa, perseverent şi de o disciplină de fier, s-a remarcat în munca dusă şi cu autorii. Sică Alexandrescu nu preia pur şi simplu un text de la secretariatul literar al teatrului, ci îl lucrează cu autorul, participînd efectiv la munca de finisare pe care i-o sugerează acestuia, aducînd nu numai o uriaşă experienţă, ci şi simţ critic, discernămînt, orientare scenică-artistică. Uneori însă şi această scrupulozitate, furat de propriul său temperament, Sică Alexandrescu o exagerează, în sensul că adaptează, prelucrează, traduce textul dramatic după propriile sale trebuințe regizorale, ceea ce a dat naștere nu o dată la critici întemeiate.

Specific muncii sale e însă gîndul limpede și precis asupra textului, fazelor și momentelor celor mai importante; ceea ce duce la claritatea mesajului.

***

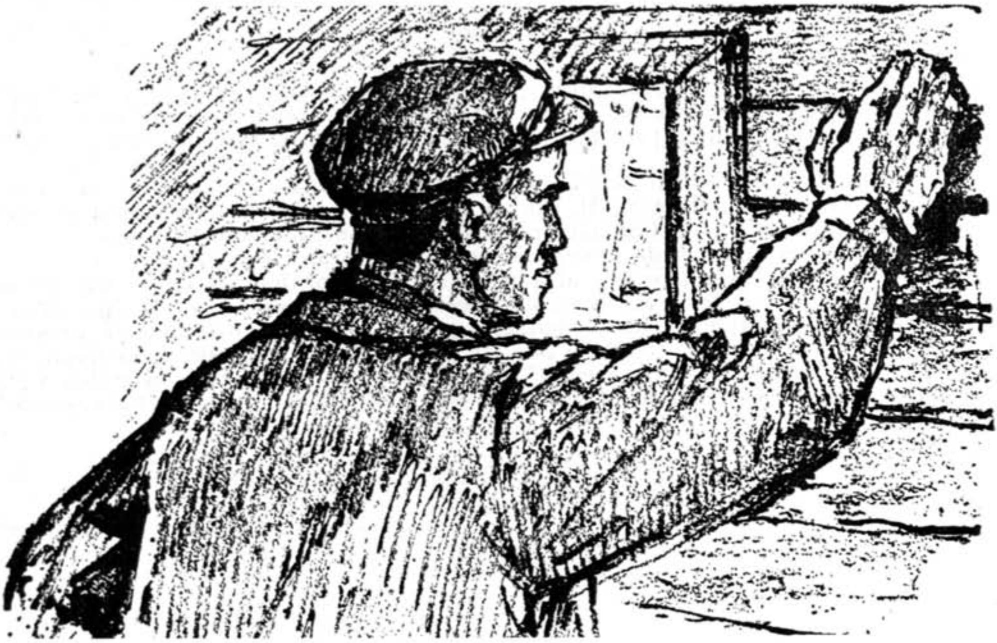
Vorbeam mai înainte de prezența în spectacolele sale a unei tente naționale, chiar la piesele din repertoriul străin, tentă care atunci cînd nu diminuează culoarea spectacolului, vădește prezența unor elemente distincte, specifice, ale școlii romînești de teatru.

Munca dusă cu actorii tineri, pe care-i promovează cu curaj (Sanda Toma, Coca Andronescu, C. Rauțchi, M. Fotino, Ileana Iordache) vădește faptul că așa-numita „echipă Sică" (de fapt un nucleu compus din unii dintre cei mai valoroși actori cu care el lucrează de preferință) se împrospătează necontenit.

Sică Alexandrescu, regizor al autorului și al actorului, are o tinerețe demnă de invidiat. Privind în urmă drumul parcurs, nu fără eșecuri și căutări, devine emoționantă declarația sa care îi definește poziția actuală și îi luminează perspectiva: „...drumul teatrului nostru e bun. Îl vom urma cu fidelitate, încredințați că, prin rîvnă, disciplină și prin credință față de îndrumarea de către partid a vieții noastre artistice, vom obține în viitor succese și mai mari și mai îmbucurătoare".

Repetînd „Revizorul" de Gogol — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

Iată unde e piesa



Nicolae Țic

ÎNTÎMPLĂRI ÎN AER LIBER

Conform unor indicații care se vroiau precise, în zece minute trebuia s-ajung la sonda lui Alexe. După vreo jumătate de ceas, gîndind ceva despre cel care-mi dăduse indicațiile — desigur, de bine! — am hotărît să-ntreb pe cine mi-o ieși în cale: „Unde lucrează brigada lui Alexe?“ Același răspuns: „Aici, pe deal“. Un semn vag, însoțit de un îndemn: „Nu mai aveți mult...“ Și-am tot mers „aici pe deal“ încă vreun sfert de ceas. Drum drept, cotit, iar drept, cobori în vale — îți rămîn pantofii în noroi, urci — te-nhață mărăcinii... (Am aflat, mai apoi, că Alexe Vasile face drumul acesta — centrul Țiclenilor — sondă — de cîteva ori pe zi; dar el poartă cizme de cauciuc, are pași mari, sare peste pîraie și mărăcini, știe potecile — în sfîrșit, are multe avantaje față de reporter.) Odată ajuns, mi-am îngăduit o constatare:

— Îi greu drumul pîn-aici.

— Îi păcătos.

— Pe dumneata nu te obosește?

— Nu, că eu am crescut în aer liber.

— Dar nu mai ești tînăr.

— Da' nici bătrîn.

Alexe Vasile are, într-adevăr, înfățișarea omului crescut în aer liber: înalt, robust, încă plin de vigoare la cei vreo patruzeci și cinci de ani ai lui, dornic de acțiune. E aproape cu neputință să-i smulgi o văicăreală. „Dacă mă doare ceva — și cîteodată mă dor destule — îi treaba mea. Acasă, n-am decît să sar pe pereți. Da' la sonde, văicăreala costă milioane!“ Ca să nu-l ajungă cine știe ce melancolii, ori dureri (i s-a părut lui, odată, că l-ar încerca reumatismul), Alexe lucrează într-una, s-amestecă în toate — (deși, ca brigadier ce e, ar fi destul să controleze pe ceilalți și să dea sfaturi). E convins că dacă lucrezi mult — și încă în aer liber — amîni bătrînețea. Convingerea aceasta îi aduce, cîteodată, neplăceri. Mai precis, de cîte ori ia parte la munca echipei lui Constantin Frățilă. „Nea Alexe, ți-am spus să nu te mai amesteci..." „Mi-i fi spus tu !"... „Nea Alexe, numai dacă eu fac ceva rău, atunci..." „Bine, să vă las..." „Du-te, nea Alexe, îl îndeamnă Frățilă, du-te în „camera de comandă" și stai liniștit". Alexe își trage șapca pe ochi — ăsta-i semn de supărare la el — și se retrage. „Mă duc să mă culc".

Camera de comandă e o mică baracă din scînduri, ridicată la vreo zece metri de sonda în foraj ; se află în ea multe, echipament de protecție, o măsuță etc. Alexe intră, își lipește fața de gemulețul cît palma și-i urmărește pe cei din echipă. După un sfert de ceas, i se pare că nu mai are aer și iese val-vîrtej. Găsește vreo pricină unuia din echipă — și s-apucă s-arate el cum se lucrează. Constantin Frățilă nu-i mai spune nimic. Știe că orice rugăminte e zadarnică, Alexe n-o să se mai întoarcă în „camera de comandă".

Frățilă e un holtei trecut de treizeci de ani, ceva mai scund decît Alexe, îndesat (plesnește salopeta pe el), cu ochi mari, senini, și voce domoală. De ani de zile îl roagă pe Alexe să nu se mai amestece în treburile lui. „Nea Alexe, dumneata m-ai calificat maistru sondor și mi-ai dat în primire o echipă. Păi, de ce-ai făcut-o, frate, dacă n-ai încredere ?" Frățilă e un ambițios fără pereche. A lucrat cîțiva ani cu Alexe, a prins bine meseria (e socotit cel mai destoinic maistru sondor din schela Țicleni) și vrea să se descurce, singur, în orice împrejurare. „Altfel, cu dădăceli, mereu cu dădăceli, o să mă prostesc. Uit și ce-am învățat. Oameni buni, lăsați capul meu să fiarbă, că de aia-i cap..."

În urmă cu vreo doi ani, din vina unui membru al echipei, s-au rupt prăjinile la puț. Alexe, care nu îngăduie asemenea isprăvi, și-a cam ieșit din fire. Situația era destul de gravă. Dacă n-o să poată scoate prăjinile ? „Frățilă, asta costă milioane !" „Știu, milioane, a convenit Frățilă, calm." Nea Alexe aprinde dumneata o țigare și du-te undeva, du-te în sat, ori la altă sondă. Aici nu-ți dau voie să te amesteci, că și eu am cap. După o vreme, poți să dai un telefon, ca să-ți spunem ce-am făcut." Firește, Alexe nu s-a mișcat de lîngă sondă. N-a dat însă nici o indicație. Și nimeni nu l-a întrebat nimic. N-a fost nevoie de el. Frățilă a condus operația cu o siguranță de invidiat. Cei din echipă au scos prăjinile și le-au înlocuit într-un timp record.

— Nea Alexe, dumneata ce mai cauți aici ?

— Nimic. Ce să caut. Caut ziua de ieri.

— Ești supărat ? l-a iscodit Frățilă.

— Sînt, s-a prefăcut celălalt. Văd că vreți să vă descotorosiți de mine.

— Nea Alexe, dă-o-ncolo, ai înțeles greșit — și Frățilă, îngrijorat, s-a grăbit să-l mîngîie. Nea Alexe, eu trebuie să-mi încerc puterile, să mă descurc, altfel, cu dădăceli... Dumneata ești om serios.

— Lasă că știu eu cum sînt.

Alexe nu era supărat, dimpotrivă. Se gîndea însă că cei din brigadă ar trebui să aibă mai multă înțelegere pentru el. Lucrează în petrol de vreo treizecișișase de ani, s-a îmbolnăvit de petrol (cum spune un prieten al lui, Muscalu) și-i vine greu să stea locului. Numai să controlezi și să dai poveți nu-i o treabă de om crescut în aer liber. Ar face cu dragă inimă munca podarului, ori a maistrului sondor. El e brigadier însă, și trebuie să conducă. E brigadier de prin 1949. Pe atunci lucra la o schelă din Valea Prahovei. În 1953, cînd au început lucrările în noua regiune petroliferă, a fost transferat la Țicleni. L-a luat cu el și pe Frățilă. Ajuns la Țicleni s-a interesat de sondori : „Ei, unde-s ? Să-i văd ! Ce oameni îmi dați în brigadă ?" Erau ceva oameni, dar pentru brigada lui nu s-a mai ajuns. I s-a spus : „Te duci prin sate și-ți cauți flăcăi, îi înveți meseria și-o să fie bine." Împreună cu alți brigadieri veniți din Valea Prahovei, Alexe a cutreierat satele oltenești. În scurtă vreme a strîns oameni pentru o brigadă.

Alexe trăiește cu convingerea că cine încape pe mîna lui o să învețe neapărat sondoritul. I-au încăput mulți pe mînă și n-au a se plînge. Alexe are o răbdare de înger, e în stare să explice un lucru de zeci de ori (avînd de grijă să întrebe după fiecare explicație : ți-a intrat în cap ? Ia să vedem) și nu descurajează nici măcar în cazul unor dovezi evidente de nepricepere. „Hai să mai încercăm o dată..." Cînd socoate că omul de care s-a ocupat a prins ceva din meserie, Alexe îl ia la „plimbare". „Dă-mi brațul... ce mai faci, cum o duci ?" La vreo sută de metri de sondă, Alexe se oprește: „Stai și matale și ascultă. Ascultă bine și să-mi spui mie ce se petrece *acolo*. Da' exact să-mi spui". Firește, celălalt nu știe să spună prea multe. „Bine, hotărăște Alexe. O să mai facem și mîine o plimbare".

Oltenii care au intrat în brigada lui Alexe au prins destul de repede meseria. „Nea Alexe poți să fii liniștit, că n-o să ne coste milioane". Adică, n-o să se întîmple catastrofe. Nea Alexe era liniștit și nu prea. Cînd se apropia duminica, oltenii pregăteau biletele de voie: „Am nevastă, m-am însurat de-o lună, de două, trebuie neapărat s-o văd". „Eu îi am pe-ai mei, pe bătrîni". „Eu am o verișoară"... O dată, de două ori, Alexe s-a arătat îngăduitor. Flăcăii s-au răspîndit prin sate, pe la părinți și cunoscuți. S-au întors peste trei și cinci zile. „Nea Alexe, să vezi ce pățanie..." „Nea Alexe, nu te supăra". „Ba mă supăr". Și a doua oară... A doua oară nimeni n-a îndrăznit să se mai prezinte cu bilete de voie. „Care ai nevastă, ți-o aduci aici. Îți dăm casă, facem noi rost și te aranjăm. Care nu, să fii sănătos! Da' să-mi umbli mie hai-hui, nu se mai poate." Oltenii erau de acord că nu se mai poate, dar nu-i răbda inima să nu dea o fugă, din cînd în cînd, la ai lor. Călin Pompiliu — Pompilică, sondor de nădejde, s-a însurat cu o fată din Vladimiri. „Pompilică, îți aduci nevasta aici?" „Nu, nea Alexe, eu aș aduce-o da' nu-mi dau voie ai ei." „Păi atunci, ce fel de muncitor ești tu? Mîine, poimîine lași meseria și te cuibărești lîngă nevastă, la sat". „Nici vorbă, nea Alexe"... Nici vorbă, nici vorbă... pînă cînd Alexe a aflat că Pompilică își ridică o casă 'n Vladimiri. Avea cu ce să și-o ridice, cîștiga bine. „Măi băiete, de ce nu-ți faci tu casa aici, lîngă sonde?" „Nu mă lasă nevasta, nea Alexe". Curînd, și-a construit casă, tot în Vladimiri, și Gheorghe Caloianu, ajutor de sondor-șef. „Bine nătăfleață, s-a supărat Alexe, noi lucrăm împreună de patru ani și văd că nu s-a prins nimic de tine". „Ba s-a prins, nea Alexe, da' dacă nevasta zice"... „O să vă scot eu nevestele din cap, n-aveți grijă". „Cam greu, nea Alexe, greu". „Oho, nu mă cunoașteți!" Cînd se supără — foarte rar, de altfel, Alexe e gata să treacă la măsuri radicale: îl scot pe Caloianu din brigadă, îl scot și pe Călin, să se ducă la neveste, să clocească lîngă ele. Pe urmă-i pare rău, se rușinează de hotărîrile luate: Nici așa, c-o să rămîn singur. Ăștia-s tineri, am fost și eu ca ei, cîte prostii nu mi-au umblat prin cap! Hai să încercăm altfel..."

În urmă cu vreo cinci ani, Alexe era singurul membru de partid din brigadă. Utemiști — Constantin Frățilă și Caloianu. „Ei, da, a gîndit Alexe, muncitori ca voi mai rar. Măcar să nu v-audă cineva, c-ajung și eu de rîs." Alexe a deschis un cerc de învățămînt politic. A predat el o vreme, pe urmă Frățilă. Curînd, trei dintre flăcăii din brigadă au fost chemați la cursurile de propagandiști. Au învățat ei, ca apoi să-i învețe pe alții. Alții care înainte nu voiseră să audă de ședințe, s-au înscris în U.T.M. Constantin Frățilă i-a cerut lui Alexe recomandare pentru partid. Acesta a fost începutul. Astăzi, opt dintre membrii brigăzii sînt comuniști. Și fiecare dintre ei a primit recomandare de la Alexe.

În anul care a trecut, brigada a forat patru sonde. Felicitări, premii, distincții... Nici un accident. Și nici o absență nemotivată. (Fiindcă veni vorba de absențe, trebuie să consemăm, aici, că Frățilă, de șapte ani de cînd e petrolist, nu are nici o absență nemotivată. Omul e necăjit, că sînt destui care nu vor să-l creadă: „Chiar nici una?" Alexe ar avea motive să fie încîntat — și ceva mai fudul decît el. Zice că a încercat să fie — dar nu-l prinde. Și-atunci a rămas tot ca mai înainte.

Am coborît de la sondă seara, pe la nouă, împreună cu Alexe și Călin Pompiliu. Flăcăul povestea cu năduf despre frate-său, de la sat: „E tot deștept ca mine, foc! — da' în ultima vreme s-a scrîntit. Îi zic: Vino nene la sondă. El: Nu vin frate-miu, că mi-i bine în sat". „Da? se miră Alexe. Eu mai cunosc un scrîntit, care și-a făcut casă la sat, iar el lucrează aici". „Fără ghionturi nea Alexe, rîde Pompilică, fără, că mă supăr". Apoi, gînditor: „O să-mi fac eu o casă și aici"...

Cînd ajungem la comitetul de partid, Alexe ne roagă să așteptăm o clipă. Intră în grabă și se interesează: „N-a telefonat nimeni pentru mine? Cei de la sondă... Nimic, nimic?" I se confirmă: „Nimic". Alexe o ia spre casă, posomorît. „Vedeți că nu mai au nevoie? Vor să scape de mine". (Evident, Alexe exagerează!) Îl întreb:

— Nu ești obosit?

— Nu, că ce-am făcut azi? De ici-colo.

— Da' nu mai ești tînîr.

— Las' că știu eu cum sînt.

Florian Potra

BIRLIC ÎN VALEA CUCULUI

În ciuda modestiei cu care-și „deschide inima" în caietul-program la spectacolul *În Valea Cucului,* Mihai Beniuc înscrie cu Toma Căbulea cel mai izbutit exemplu de conștiință înaintată din dramaturgia noastră țărănească. Critica literară și teatrală a fost unanimă în a constata acest lucru și nu pot decît să-l repet. Pe de altă parte, critica a fost de asemenea unanimă în a ridica problema *specificului țărănesc,* pe care o comportă montarea comediei lui Beniuc. Problema e desigur complexă și angajează într-un efort inedit toate compartimentele artei spectacolului. E vorba de a obține un climat autentic, cît mai fidel celui propus de text. Acesta se realizează, firește, prin decor, costume, misanscenă etc. Din unghi actoricesc, se impune recurgerea la mijloacele *compoziției:* e necesar să te miști, să gesticulezi, și mai ales să vorbești în modul specific ambianței. În comedia lui Beniuc, toate rolurile cer eforturi compoziționale, atît prin structura, cît și prin trăsăturile lor exterioare.

Dintre toate componentele care se întretaie pentru dobîndirea climatului general, mă voi opri însă la un singur aspect. Mă refer la compoziția acțiunilor verbale.

Dincolo de identificarea și interpretarea elementelor de conflict, de relații între personaje, de subliniere a ideii sau a ideilor principale — clar enunțate în text și aproape tot atît de clar transpuse de regizor pe scenă — comedia lui Beniuc pune actorilor probleme destul de dificile sub raportul limbajului, menit să *localizeze* acțiunea, întărind coloritul personajelor și veridicitatea lor. Nu vreau să spun, cu asta, că limba piesei e argotică, limitată regional și prin urmare greu de asimilat și de transmis. Vreau să subliniez, ca o calitate a piesei, că Beniuc reflectă în ea o *anume* lume țărănească, ce se exprimă în felul ei *anume,* ireductibil. Și că potențialul de generalizare rezidă tocmai în acest specific.

Deprinși cu textele caragialești, cu traducerile *Bădăranilor* sau a *Bolnavului închipuit,* regizorul și actorii s-au familiarizat mai greu cu „limba aspră și dulce" a țăranilor din Munții Apuseni. Asimilarea ei organică, e adevărat, presupunea un efort care depășește în timp pregătirea unui spectacol. Oricum, s-a greșit, credem, mergîndu-se aproape exclusiv la reproducerea fonemelor locale, ardelenești. În spectacolul de la Național, s-a pus accentul pe sunet și nu s-a observat că „secretul" autenticității de limbaj rezidă în modulația frazei, mai mult decît în aproximativa ortoepie a cuvîntului izolat. Rezultatul a fost că actorii și-au încetinit debitul verbal, mereu atenți la pronunțarea „corectă" a unui cuvînt sau a unei expresii specifice. Pe de altă parte, nu s-a putut ajunge — din punctul de vedere al timbrului unic de limbaj — la omogenitate, la un climat cu adevărat specific al acțiunilor verbale. Limba piesei a rămas un țel de atins, spre care diferiții interpreți au convers pe căi proprii și la niveluri inegale. S-ar putea, însă, ca „rodarea" spectacolului să ducă la o împlinire a unității de accent și intonație, cu condiția de a nu lăsa totul numai pe seama „urechii", a reproducerii sau imitației exterioare.

Condiția aceasta a fost respectată, încă de la premieră, de cîțiva interpreți, dar, în primul rînd, de Grigore Vasiliu-Birlic, creatorul rolului principal. Binecunoscutul nostru comedian a pătruns cu justă măsură în „tiparul" mintal al personajului, în individualitatea lui de gîndire și expresie.

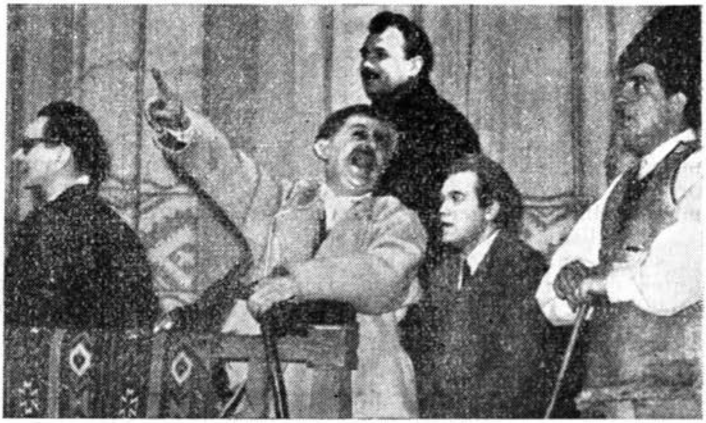
Cauza primă a reușitei lui Birlic stă în rolul scris căci partitura lui Toma Căbulea, e, actoricește vorbind, deosebit de generoasă. Personajul e definit cu claritate și evidență pe toate laturile, fără nici un moment de simplificare sau mutilare psihologică. Căbulea e un țăran muncitor trecut de 50 de ani, cu o existență ce se împarte între timpurile vechi și cele noi, între „lumea" veche și cea nouă, cum spun sătenii din Munții Apuseni. Experiența i-a ascuțit mintea, l-a făcut să cunoască oamenii, l-a ajutat să aleagă binele de rău. Vîrsta i-a dat măsură, fără să-i micșoreze însă vitalitatea. Ba, s-ar putea spune că moș Căbulea e plin de vioiciune în sfătoșenia lui. Nu e greu de ghicit, totuși, că dezinvoltura cu care se mișcă și vorbește e de dată relativ recentă, e rezultatul condiției noi a țăranului truditor, care astăzi are dreptul și datoria de a participa la organizarea vieții obștești. Autorul nu l-a pus să *declare* prea multe în sensul acesta, dar i-a imprimat în mod hotărît o *calitate umană nouă*, pe care n-o puteam întîlni nici în societatea, nici în modelele literare dinainte. Există în Căbulea o mare *bucurie* de a trăi, de a se simți factor activ în existența satului său. Există în el bucuria de a vorbi cu Cătița despre „teiatru", de a dezbate împreună cu Todiriță Ciul, instructorul de partid, problemele întovărășirii agricole, bucuria de a participa la ședințe, de a-și vedea fata înflorind, bucuria de a da ideea unei piese de teatru și de a o monta pe scenă. Dar mai există și bucuria de a fi intuit — printre cei dintîi — adevăratul chip al dușmanului, văzut sau ascuns, bucuria de a-și putea scoate „cuiul din cizmă", care-l împiedică la drum. Am insistat asupra acestei deosebite vitalități a personajului, pentru că ea mi se pare trăsătura cea mai caracteristică, din cele surprinse și reflectate cu măiestrie de autor. Căbulea e imaginea țărănimii noastre muncitoare, scoasă de sub obroc, eliberată de difidența și inerția politică și socială la care o constrînseseră vechile regimuri. Căbulea e imaginea vie a acțiunii transformatoare exercitată de partid asupra conștiinței omului de la țară.

Vitalitatea, neastîmpărul — în gîndire și mișcare — ale personajului au convenit temperamentului scenic al lui Birlic. Din punctul acesta de vedere, compunerea figurii lui Căbulea era asigurată de la bun început. Problema ce rămînea deschisă era aceea a asimilării fondului de gîndire și de exprimare a lui Căbulea, care să apară proaspăt, inedit, necontaminat de maniera, să zicem, tradițională a actorului (fiindcă o manieră există, totuși, la Birlic). Împărțindu-și meritul cu regia (foarte atentă la întruchiparea eroului principal), Birlic a repurtat o mare izbîndă, în primul rînd asupra lui însuși. Actorul a abandonat, aproape complet, vechile deprinderi scenice, mersul cu pași mari, furișați, gesticulația amplă cu mîna mereu îndreptată într-o direcție imprecisă, „pedalele" puse poantelor, efectele facile etc. În privința aceasta Vicu Mîndra e îndreptățit să afirme că actorul nu numai că n-a *birlicizat*, ci, „într-un anume sens, s-ar putea susține că reputatul comic a fost, dimpotrivă, esențialmente *căbulizat*".

Birlic apare de la început, în prima scenă, cu Cătița. I se povestește cum e Bucureștiul, cum e cu teatrul și pe măsură ce dialogul înaintează, expresia lui Birlic face loc, rînd pe rînd, bucuriei de a-și revedea fiica după o absență oarecare, satisfacției de a se iniția în aspectele „mondene" ale Capitalei, pentru a se fixa în sfîrșit pe ideea care fecundează o bănuială mai veche, un plan încă vag: demascarea lui Holdemulte, președintele întovărășirii agricole, de fapt agent al spionajului străin.

Din ce în ce mai sigur pe reușita proiectului său, dar destul de prevăzător în același timp, Birlic își dă gîndurile pe față, dar numai parțial și gata să le rezolve în umor. (Dacă n-o reuși, să zicem că-i ca la „teiatru".) Interpretul a intuit just menirea acestui prim tablou expozitiv: el a fixat caracterul și tonalitatea de bază a personajului. Au apărut astfel evidente și vioiciunea, și înțelepciunea (sfătoșenia), și marea libertate de acțiune ale lui moș Toma. Birlic a vorbit și s-a mișcat cu multă naturalețe, fie ca părinte iubitor (dar nu complet îngăduitor) al Cătiței, fie ca sfetnic al lui Traian Cătărig, secretarul organizației de bază, fie ca om prevenit față de Holdemulte, fie chiar și ca eventual socru al învățătorului Bădescu. Cu mare mobilitate lăuntrică și exterioară, Birlic a adoptat de fiecare dată expresia dictată de împrejurarea scenică. În felul acesta a contribuit, în mod decisiv, și la delinierea relațiilor diferențiate dintre Căbulea și celelalte personaje. Și de fiecare dată, a fost, fără nici o forțare sau ostentație, omul de care trebuie să se țină cont.

În tabloul de la căminul cultural, fixat pe sfîrșitul unei ședințe a întovărășirii, Birlic a înțeles că accentul cade pe dialogul dintre Todiriță Ciul și Holdemulte, și că i se cere o anumită discreție în joc. Actorul a știut să-și asculte interlocutorii, exploatîndu-și cu măsură, dar și cu expresivitate, cele cîteva intervenții de efect. (În special, reacția la jignirea ce i-o aduce Holdemulte, cînd îi spune, în



Moment din ultimul tablou.

joc de cuvinte, Chiaburea.) Pe de altă parte, Birlic a izbutit să facă evidentă senzația că, deși nu intervine decisiv, știe mai multe decît ceilalți, care discută oarecum steril, și mai cu seamă știe că Holdemulte se disimulează. Știe, dar nu vrea să compromită efectul loviturii, cu adevărat de teatru, pe care o pregătește.

Cea mai izbutită parte a acestui rol, în întregime izbutit, mi s-a părut a fi în tabloul 4, la Căbulea acasă, cînd acesta zace cu piciorul rănit și stă de vorbă cu Eduard Forțian, scriitorul sosit de la București. Aici, Birlic are un monolog plin de imagini, de comparații, de parabole. Socotesc că actorul l-a spus admirabil, atît ca subliniere a ideilor, cît și ca tonalitate. Jocul lui, pe lîngă că a luminat încă o parte a sufletului lui Căbulea, l-a pus în ușor ridicol și pe Forțian, superficial și inutil superior. Parabola cu „mărgeaua" șerpilor, apoi aceea cu urcușul și cuiul din cizmă au păstrat aproape neștirbită savoarea din text. N-aș trece cu vederea nici extrema modestie cu care actorul își privește fapta, în fond destul de neobișnuită, de a-l fi urmărit pe Fugătă, spionul, și de a fi fost împușcat de către acesta. Și din nou, marea degajare a actorului — care e și a personajului — libertatea, lipsa de complexe, în trecut foarte rar întîlnite în relațiile țăranilor cu „domnii" de la oraș.

Radu Beligan (Eduard Forțian) și Gr. Vasiliu-Birlic (Toma Căbulea)

În sfîrșit, Căbulea își vede proiectul împlinit. (Nu înainte de a păți „rușinea" cu Cătița, care se sărută pe scenă cu învățătorul.) Birlic e în efervescență: ajutîndu-se cu toiagul, își tîrăște, nerăbdător, piciorul rănit dintr-un colț în altul al „lojei" în care va asista la spectacol. La sfîrșitul acestuia, agitația lui Birlic se transformă în exultare. Căbulea a avut dreptate, Căbulea a gîndit și a ticluit bine lucrurile, a triumfat. Pe căderea finală a cortinei, aprins la față, și țopăind într-un picior, cu ochii lucitori de satisfacție (nu pentru el, pentru toată lumea), Birlic se dezlănţuie într-o veselie aproape copilărească, şi de atîta neastîmpăr, îi cade căciula din cap...

Creaţia lui Toma Căbulea se datoreşte unui text foarte bine elaborat şi scris, capacităţii regizorului Sică Alexandrescu de a descoperi actorului complexitatea de faţete a personajului şi trăsăturile lui fundamentale şi, în sfîrşit, efortului lui Birlic de a se autodepăşi. După Spiridon Biserică din *Mielul turbat*, conceput pe alte coordonate, iată că Birlic reuşeşte să ne descopere în vitalitatea lui Toma, propria lui vitalitate. Mai mult: reuşeşte să dea viaţă scenică uneia din cele mai luminoase figuri ale dramaturgiei noastre.

Birlic a fost cu adevărat în Valea Cucului şi s-a întors de acolo înviorat şi, scenic vorbind, parcă alt om. S-a întors cu acest Toma Căbulea, cu trup puţintel, dar sprinten la minte şi în mişcări, intransigent apărător al demnităţii şi omeniei, al cuceririlor pe care le-a determinat regimul nostru de azi.

***

Consemnînd creaţia lui Birlic, nu se poate face abstracţie de contribuţia, mai mare sau mai mică, a celorlalţi interpreţi, atît la punerea în valoare a erou-

★

Gr. Vasiliu-Birlic (Toma Căbulea) şi Elena Sereda (Căţiţa) lui central, cît și la succesul de ansamblu al spectacolului. Toma Căbulea e așezat de autor în raporturi precise cu alte personaje, care-l ajută să se definească și în același timp sînt ajutate să se profileze, la rîndul lor. Cu excepția finalului, Căbulea nu vine în contact direct cu toate personajele ce apar în cursul acțiunii. Totuși, cele care nu sînt în relații directe cu eroul, își aduc aportul la caracterizarea lui, fie prin referiri orale, fie prin simplu contrapunct, ce-și cîștigă relief în evoluția generală a spectacolului. Astfel, interpreții comediei *În Valea Cucului* se pot împărți, convențional, în două categorii: cei care au dialog cu Căbulea pe parcursul acțiunii și cei care nu se întîlnesc cu el decît în final, unde precipitarea deznodămîntului nu permite adînciri ale relațiilor reciproce.

Așa cum am mai amintit, Căbulea apare în scenă cu fiica lui, Cătița, interpretată de Elena Sereda. Personajul nu e tratat cu egală tărie de către autor. Bine caracterizat la început, pe parcurs se diluează pînă la a fi o tentă de fundal, și-atît, servind în special anumite efecte ilare (scena sărutului cu cortina ridicată, din tabloul final). Totuși, Cătița are, la început, o clară menire ponderatoare, de contrabalansare a lui Căbulea. Ea încearcă să-și convingă tatăl să renunțe la „aventura" proiectului său, invocînd motive de comoditate și „bun simț". În orice caz, Elena Sereda a înțeles limitele personajului și a subliniat elementele care o diferențiază de Căbulea, ajutîndu-l să-și valorifice sporit vitalitatea și vioiciunea temperamentală. N-am înțeles, însă, de ce actrița abandonează în tablourile succesive, încercarea izbutită din primele scene de a colora specific limbajul rolului.

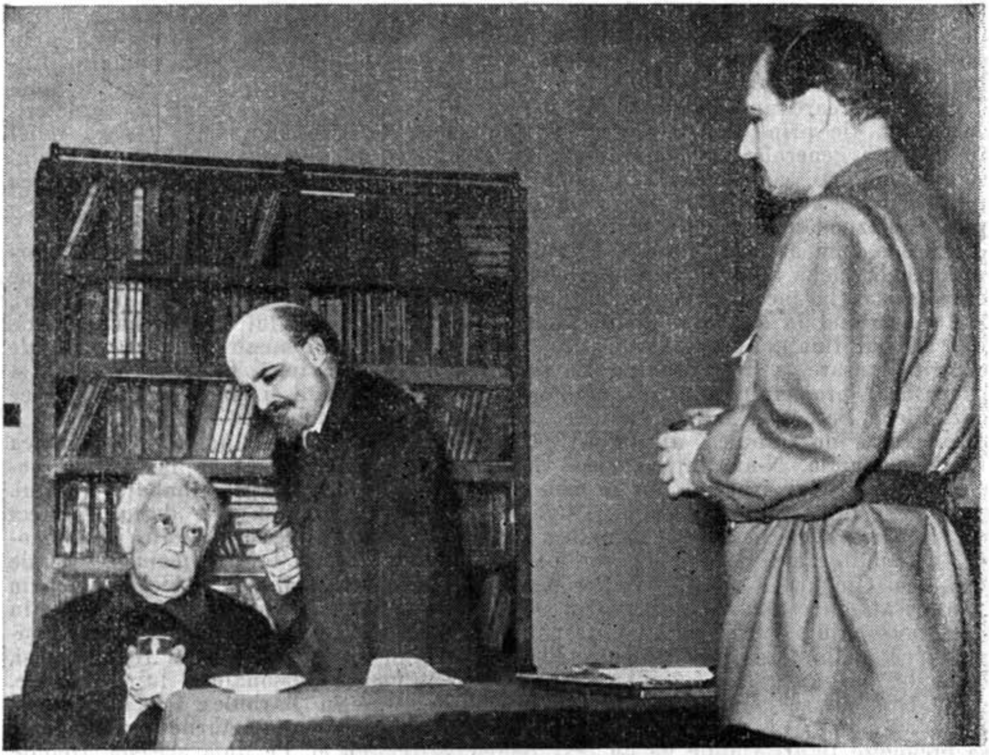
Sub raportul conținutului, Al. Giugaru, în Holdemulte, și-a definit perfect comportarea scenică față de Căbulea. Actorul a redat cu expresivitate jocul acoperit, bănuitor, pe alocuri tolerant, pe alocuri impulsiv, al lui Holdemulte față de Căbulea. Giugaru a izbutit să facă simțită prezența lui Căbulea — cel puțin prin semnificația acestuia, dacă nu prin evocarea lui fizică — chiar și în scenele în care personajul central nu era prezent. Din păcate, însă, Giugaru n-a putut convinge că e din toate punctele de vedere consătean cu Căbulea; mă refer, iarăși, la limbă: a vorbit tot timpul cu accentul și intonația personajelor lui Caragiale.

Dimpotrivă, Toma Dimitriu (Ciul) și Constantin Bărbulescu (Cătărig) au făcut un efort considerabil de-a asimila personajele pe toate laturile lor, izbutind să creioneze figuri viabile pe un text relativ zgîrcit cu ei. Pe linia aceasta, trebuie subliniată în mod deosebit compoziția excelentă a lui Marcel Anghelescu (Ropoteală), într-un rol marginal, de culoare. Interpretul și-a demonstrat încă odată virtuțile compoziționale: prin mască, prin inflexiunile smucite ale vocii, prin gestică, M. Anghelescu a dat viață adevărată unei savuroase figuri de tont al satului, care strigă „trăiască!" pentru oricine și în toate împrejurările. Alături de această realizare, dar pe alt plan, trebuie citat jocul lui Radu Beligan (Forțian) care s-a priceput să dea personajului dezinvoltura exactă, proprie scriitorașului care degustă „exotismul" satului de munte și al lui Căbulea. Prin atitudini ostentative, prin aerele de desprindere și superioritate imprimate lui Forțian, interpretul a contribuit efectiv și la sublinierea temeiniciei de caracter și a înțelepciunii just orientate a lui Căbulea.

Din restul distribuției, se face remarcată compoziția expresivă și bine nuanțată a lui Al. Ionescu-Ghibericon (Hinea), precum și aceea a lui Ion Henter (Rac), fără să se poată uita sobrietatea de mijloace prin care s-a distins Silvia Dumitrescu (Solomia) și Niki Atanasiu în rolul lui Fugătă Avesalon, în pofida unui text mai puțin substanțial. Am reproșa numai Natașei Alexandra sublinierea îngroșată a liniilor caricaturale cu care a înfățișat pe Lupoaia „pocăita".

***

Birlic și ceilalți interpreți, conduși de Sică Alexandrescu, au contribuit la montarea cu succes a primei comedii a lui Mihai Beniuc. Faptul își are importanța și semnificația lui. Totuși, tot atît de important și semnificativ, cel puțin, e faptul că Beniuc a oferit lui Birlic și scenei noastre fruntașe prilejul să poposească în Valea Cucului, în *satul* pe care — să recunoaștem — colectivul „Naționalului" nu l-a mai cercetat de multă vreme.



Victor Popescu (Ceasornicarul), Gheorghe Leahu (Lenin), Victor Ionescu (Dzerjinski)

APORTUL UNUI REGIZOR PEDAGOG

Teatrul de Stat din Timişoara : *Orologiul Kremlinului* **de N. Pogodin**

În trilogia sa despre Lenin, Nicolae Pogodin a surprins, cu fiecare piesă, cîte un alt episod din uriaşa epopee a Revoluţiei şi a primilor paşi spre construirea unei vieţi noi, epopee dominată de nu mai puţin uriaşa personalitate a lui Vladimir Ilici. L-am văzut astfel în *Omul cu arma* pe conducătorul proletariatului, călăuzind cu geniul şi clarviziunea sa, acţiunea armată, în fruntea maselor, deschizător al noilor zori ale omenirii. Îl vedem apoi într-un alt moment, într-o altă etapă a operei de edificare a noii orînduiri, etapa începutului de construcţie a societăţii socialiste, în care visul de aur al omenirii prinde formă şi devine realitate. Şi această realitate începe prin a răspîndi lumina acolo unde domnea bezna sau licărirea oarbă a opaiţului. Electrificarea era acum, după Revoluţie, un prim prag pe care trebuia să-l treacă societatea cea nouă şi ea cerea o muncă nebănuit de mare, ca şi o deosebită destoinicie. Lumina şi energia electrică aveau să fie prima rază pe care Revoluţia o proiecta prin bezna obscurantismului şi era menită să deschidă perspectiva comunismului de mai tîrziu.

Pe acest moment din istoria Uniunii Sovietice se axează acţiunea celei de a doua piese a lui Pogodin, *Orologiul Kremlinului*. Prin preocuparea de a dezvolta pe plan artistic semnificaţia cîte unui episod din istoria acelui an, piesele trilogiei lui Pogodin capătă caracterul unei cronici dramatizate a epocii care a cunoscut începutul Revoluţiei şi apoi al construcţiei socialiste. Dincolo de calităţile textului însuşi, *Orologiul Kremlinului*, care face obiectul preocupării noastre de astădată, emoţionează prin simplitatea cu ajutorul căreia faptul istoric este înfăţişat în ceea ce are el mai eroic şi în acelaşi timp, redat cu o prospeţime, autenticitate şi spontaneitate de fapt cotidian. Personalitatea lui Lenin este înfăţişată în toată complexitatea ei, dar nu discursiv, expozitiv, ci prin surprinderea ei în acţiune, lăsind-o să transpară prin comportamentul şi reacţia ei specifică, de o factură neobişnuită, la fapte şi întîmplări obişnuite. Aşa fiind, chipul lui Lenin se proiectează cu cea mai mare claritate peste fondul evenimentelor, permiţîndu-ne să cunoaştem la conducătorul proletariatului, marea lui forţă de cuprindere a problemelor celor mai diferite, a acţiunilor desfăşurate simultan pe planuri cu totul disparate, sezisind probleme ce se situează în sfere atît de îndepărtate unele de altele şi pe care totuşi universul gîndirii leniniste le cuprinde stabilind în mod coherent şi logic raportul lor de cauzalitate, privindu-le în ceea ce sînt, şi, în acelaşi timp, în ceea ce vor deveni.

Dinamismul textului dramatic este izvorît din însuşi dinamismul epocii. Elementul artistic, topit în text, pare a fi surprins şi relatat de pe viu şi, urmărind piesa, ai într-adevăr impresia că întorci filele unei cronici a vremii, scrise de un martor ocular.

Pe de altă parte, personajele nu apar de fel ca nişte construcţii arbitrare ale unui autor dramatic, ci sînt luate de către acesta chiar de pe scena vieţii. Cred că nu multe texte dramatice s-ar putea numi, cu mai mare îndreptăţire ca acesta, *agitatorice*. Pentru că învăţătura pe care o degajă piesa lui Pogodin, stimulează pe loc asociaţii de idei cu actualitatea şi dobîndesc un ecou imediat în chiar împrejurarea de viaţă pe care o trăieşte spectatorul. Orizontul spiritual pentru care pledează piesa, este în acelaşi timp orizontul către care tindem noi înşine. Lenin — surprins nu numai în complexa şi neobişnuit de măreaţa lui personalitate, ci şi în ce are el mai particular, mai intim ca amănunt biografic, (fapt ce întregeşte în mod fericit portretul său) — se proiectează pe toată această întindere spirituală a epocii noastre, dominînd-o.

Pe de altă parte însă, a spune despre *Orologiul Kremlinului* că este numai o piesă agitatorică, cum o preferă mulţi regizori, sau o comedie, aşa cum a intitulat-o autorul, înseamnă a o sili să se încadreze într-un anume gen de piese cu care totuşi nu poate sta laolaltă pentru că ea nu este numai comedie şi numai agitatorică, ci o piesă la rîndul ei foarte complexă, surprinzînd actualitatea în diversitatea ei — fiind în acelaşi timp şi *comedie* şi *dramă* iar, prin pledoaria care trimite la actualitate, ca şi prin implicaţiile ei ideologice şi umane, este deopotrivă şi o piesă *agitatorică* şi una de idei care solicită reflecţie îndelungă. Personajele ei nu sînt construite, urmînd numai linia unor tipuri de comedie sau de dramă, ci şi una şi alta, redînd astfel, şi sub acest aspect, al eroilor şi întîmplărilor, diversitatea din viaţă, multiplicitatea de planuri pe care se desfăşoară ea în mod simultan. Faptul acesta îndreptăţeşte asemănarea piesei *Orologiul Kremlinului* cu o cronică dramatizată a vremii.

O astfel de concepţie despre piesă a avut-o regizorul sovietic, maestrul Boris Dmohovski, invitat de Teatrul de Stat din Timişoara s-o monteze scenic. Boris Dmohovski a făcut cu acest prilej o muncă, de regie, pe care aş fi tentat s-o numesc, de asemenea complexă, pentru că venind în sînul tînărului colectiv timişorean, el şi-a dat de la bun început seama că ceea ce ii lipseşte în bună măsură acestuia este un *regizor-pedagog*. Şi-a luat deci răspunderea de a pune în scenă *Orologiul Kremlinului*, iar, pe parcursul montării piesei, să facă şcoală de interpretare cu fiecare actor în parte, distribuit în acest spectacol. Sarcina aceasta, grea dar plină de satisfacţii, l-a captivat pe actorul de mare talent, atît de teatru cît şi de film, care este Boris Dmohovski. Şi mîna lui dibace, sigură, am resimţit-o în fiecare interpret şi în aşa măsură, încît pe unii actori aproape că nu i-am mai recunoscut. Sînt convins că dacă regizorul ar fi rămas mai mult timp în acest teatru, şi fără obligaţia, la început, de a pune în scenă, roadele şederii sale ar fi fost şi mai bogate. El ar fi izbutit să cunoască în profunzime nu numai gradul de talent şi posibilităţile fiecărui actor din acest teatru, ci întreaga personalitate a acestuia, izbutind astfel să depisteze în interpret şi căile, direcţia pe care ar putea el să evolueze de aci înainte. Munca sa ar fi putut să fie cu atît mai eficientă, cu cît ar fi stimulat în actor dezvoltarea propriilor lui resurse lăuntrice, şi n-am mai fi recunoscut în spectacol prezenţa regizorală înapoia interpreţilor, n-am mai fi asistat la o serie de întruchipări scenice care să reflecte prea mult şi nu îndeajuns de asimilate, gestul şi învăţătura maestrului.

În punerea în scenă a *Orologiului Kremlinului*, regizorul Boris Dmohovski a urmărit, pe de o parte, să creeze climatul *unei piese de idei*, avînd grijă, pentru aceasta, să sublinieze toate sensurile, şi să descifreze net biografiile personajelor, în funcţie de semnul sub care trebuie ele să evolueze în scenă. S-a îngrijit să pregătească atmosfera necesară unei piese de discuţie, şi nu de acţiune. Numărul destul de mare de personaje a fost împărţit în grupuri, în funcţie de determinarea lor dramatică şi de poziţia lor în raport cu ideile piesei. Din acest punct de vedere, toate aceste grupuri au apărut chiar prea riguros separate, şi pînă la urmă, unilateralizate într-o oarecare măsură. Aşa, de pildă, pentru personajele negative, regizorul a folosit armele comediei, satirei, linia caricaturii, situaţia dramatică fiind axată, în ce le priveşte, doar pe specularea ipostazei lor ridicule. Acestora, regizorul Dmohovski nu le-a îngăduit mai mult decît să se autosatirizeze, să se autodesfiinţeze şi să provoace rîsul. (Chiar şi fără text, uneori. Aşa de pildă în actul II, la intrarea în casă a inginerului Zabelin, întors din audienţă la Kremlin, toţi musafirii ce fuseseră surprinşi în acest loc atît de plecarea lui Zabelin cît şi de revenirea lui, au reacţii urmărind ca prin ridicolul în care se plasează, să provoace în sală rîsul. Scepticul (Eugen Tănase) neavînd vreo replică pe care s-o lanseze în tonalitatea comică, se răstoarnă cu scaunul pînă la rampă şi, evident, se rîde.)

Pe celălalt plan, inginerul Zabelin cu soţia sa (Marina Başta) trăiesc o dramă, la fiecare condiţionată de alţi factori. La inginer, cauza este dezorientarea în viitoarea unei epoci de adînci prefaceri sociale, precum şi sentimentul inutilităţii pricinuit de această dezorientare care îi este proprie, pricinuită de orgoliul lui de specialist într-o problemă în care se amestecă acum nişte „nepricepuţi". Criza de inadaptabilitate, o criză falsă şi mic burgheză, capătă la el proporţii de dramă, trăită fără reticenţă, cu ostentaţie demonstrativă, cu demagogie. Este drama unor intelectuali, valoroşi prin pregătirea lor în disciplinele în care se exercită, dar lipsiţi de perspectiva istorică a realităţilor. Cu aceste tare, care-i mutilează conştiinţa şi care sînt, în fond, ale clasei din care provine, Zabelin pune interpretului o primă şi grea problemă: a reliefării simultane a acelor trăsături care să-l facă să apară în ochii spectatorilor în toată *candoarea* şi *ridicolul* său, atunci cînd e vorba să-l judecăm în funcţie de poziţia sa faţă de problemele sociale. (şi aci el creează ambianţa unor situaţii de comedie, în care este pus cînd de marinarul Rîbacov (Cristea Avram), cînd de fiica lui Zabelin, Maşa. (Geta Angheluţă). În acelaşi timp însă, sentimentul inutilităţii lui într-o vreme cînd se pune problema construirii de centrale electrice — un vis al lui Zabelin — şi cînd nu el este cel solicitat (aşa i se pare lui) să-şi spună, ca specialist, cuvîntul, constituie pentru el o dramă, şi Zabelin capătă aci accente grave şi sincere. Vasile Cosma a avut înaintea sa toate aceste date şi această concepţie despre rol, care i-au fost împărtăşite de regizor. Interpretul s-a străduit insistent să găsească posibilităţi de incarnare a acestui personaj, pe o gamă care să-i permită să treacă, prin alternanţa rapidă de situaţii de comedie şi de dramă, la contopirea lor spre a da naştere biografiei de loc simple a inginerului Zabelin. Dar Vasile Cosma a lăsat tot timpul să se vadă această strădanie a sa de a urmări nuanţele şi unghiurile diferite din care e privit inginerul Zabelin şi face acest lucru în dauna interpretării care apare alcătuită din frînturi, (corespunzătoare tot atîtor indicaţii regizorale) dar neamalgamate într-un tot. Pe de altă parte, de-a lungul întregii piese, şi în funcţie de principalele ei momente, (care ar putea determina şi marca schimbările în viaţa lui şi care deci se cereau evidenţiate pentru public), Vasile Cosma s-a comportat absolut linear, pe aceleaşi date temperamentale, la începutul ca şi la sfîrşitul spectacolului. Scenele sale, fie de violenţă, fie de lirism, au fost *făcute*, exterioare, iar rezultatul, în consecinţă. Dar, principala lipsă a lui Zabelin al său a fost că (în scena de la Kremlin şi apoi în scena următoare, la el acasă, cînd vorbeşte despre acest lucru) nu a avut şi nu a transmis *revelaţia* încercată în faţa marii personalităţi a lui Lenin. Dar atunci, ce anume justifică subita şi impresionanta lui schimbare de atitudine, care-l face să-şi pună serviciile în slujba noii orînduiri? Nu este el oare zguduit, pînă în străfunduri, de întîlnirea cu acest om neobişnuit?

Mă văd totuşi nevoit să fac unele rezerve aci, spre a spune că o lipsă, din acest punct de vedere al conturării personalităţii lui Lenin, o are însuşi Gheorghe Leahu, interpretul acestui rol. Actorul, care cu acest prilej dovedeşte în mod evident că s-a depăşit pe sine, a dăruit tot ceea ce putea el să dăruiască. În primul rînd, a depus o strădanie enormă (din păcate, acest fapt, care ar fi trebuit să rămînă în domeniul intim al actului de creaţie, s-a transmis cu precădere spectatorului).

Gheorghe Leahu s-a documentat cu ajutorul filmelor, cărţilor, fotografiilor etc. şi a reţinut o seamă de elemente exterioare — *gesturi* şi *atitudini* — pe care toate aceste documente autentice le păstrează. Pe de altă parte, el a vizionat filme în care alţi interpreţi au căutat să se apropie de figura lui Lenin şi să-i dea viaţă prin creaţia lor. Actorul Leahu a ajuns să-şi însuşească gesturile şi atitudinile pe care omenirea întreagă le recunoaşte ca fiind ale lui Lenin. A probat — după propria-i mărturie — 25 sau 26 de măşti, pînă să găsească pe cea mai potrivită. S-a lăsat condus cu dragoste și disciplină de discipol, de către regizorul Dmohovski, pas cu pas, replică de replică. Am simțit toată această supunere a sa ca actor, spre a putea îmbrăca cît mai bine veșmîntul în care trebuia să dea viață scenică marii figuri istorice a conducătorului proletariatului. Dar *datele lăuntrice* ale personajului le-a surprins în mai mică măsură, neizbutind să redea pe deplin tocmai personalitatea aceasta dominantă, captivantă, și mai ales *spiritul* ei clarvăzător. Gheorghe Leahu nu a ajuns încă să se confunde cu rolul în așa măsură, încît gestul și atitudinea să fie isvorite, dictate de situație și de reacția personajului la această situație, fiind — (aceasta însă la începutul reprezentării piesei, pe parcurs putîndu-se eventual îmbunătăți) *exterioare*, invocate din surse documentare, dar nu interpretate și trăite efectiv înlăuntrul momentului dramatic. De aceea poate, în unele momente ale piesei, apariția sa în scenă reflectă mai mult grija unei cît mai minuțioase reconstituiri a cîte unei poze. Am fost astfel lipsiți de cunoașterea a două trăsături *esențiale* și *profunde* ale lui Lenin, trăsături care sînt mai abstracte și pe care le-ar putea sugera doar parcurgerea atentă cu grijă și cu devotament a operei spirituale a lui Lenin. Aceste trăsături sînt : *romantismul visării construirii unei lumi noi*, și *complexitatea gîndirii lui Lenin.*

Aceste două date, completate bineînțeles cu altele, ce au valoare de nuanțe, date care întregesc portretul cu trăsături de farmec și de gingășie sufletească, domină personalitatea lui Lenin și ele trebuie transmise într-o încercare de a-l înfățișa publicului.

Cum regizorul Boris Dmohovski își axase desfășurarea spectacolului său pe urmărirea cu precădere a acestui raport între personajele Lenin și inginerul Zabelin și cum el a făcut totul pentru a situa în prim plan aceste două personaje și confruntarea lor, socotesc că interpreții respectivi, cu toate marile și necontestatele lor merite, cu toată recunoașterea muncii și abnegației lor, sînt încă, într-o oarecare măsură, datori viziunii regizorale ale cărei indicații n-au fost traduse întru totul în expresie scenică și într-o și mai mare măsură, sînt datori textului însuși, care nu a fost pe deplin pus în valoare.

Experiența pe care a făcut-o maestrul sovietic Boris Dmohovski cu colectivul artistic al teatrului timișorean a fost un fapt fericit, în primul rînd prin atmosfera de emulație nemaiîntîlnită pe care a creat-o în acest teatru, prin școala pe care a făcut-o cu actorii, prin metoda de lucru pe care a lăsat-o, ca un bun definitiv cîștigat, mănunchiului de actori ai teatrului. Șederea sa la Timișoara a suplinit, cum spuneam mai sus, pentru această perioadă, lipsa unui regizor-pedagog.

În al doilea rînd, a demonstrat că un colectiv relativ mic și tînăr, animat de dorința de a învăța (fără susceptibilitatea de a fi considerat încă învățăcel) izbutește să se afirme și să pună în lumină valori încă neștiute nici chiar de el. Este aci un merit în primul rînd al acestui maestru al scenei care este Boris Dmohovski și apoi un merit al colectivului însuși, care s-a dovedit vrednic să lucreze cu el.

Mircea Alexandrescu

SUPERFICIALITATE SAU LIPSĂ DE IDEI ?

Teatrul „Constantin Nottara" : ***Hagi Tudose*** **de B. Șt. Delavrancea**

Redeschiderea noii săli a Teatrului „Constantin Nottara" cu comedia clasică *Hagi Tudose* ni s-a părut, încă mult înainte de premieră, un eveniment teatral deosebit, pe care l-am așteptat cu interes și cu emoție.

Interes, pentru că regizoarea spectacolului, Sorana Coroamă, una din cele mai încercate personalități regizorale ale tinerei generații, își proba forțele artistice acum maturizate, pe primul text clasic romînesc din cariera sa.

Emoție, pentru că numai în urmă cu opt ani, regretatul actor Nicolae Bălțățeanu dăduse împreună cu colectivul Teatrului Național o neuitată întruchipare scenică hagiului lui Delavrancea. Competiția devenea astfel interesantă și utilă, cu condiția ca spectatorului de astăzi, transpunerea scenică a comediei și interpretarea rolului

Scenă din actul I

principal să-i pună într-o lumină nouă, într-o viziune nouă, semnificațiile sociale ale piesei. Un examen dificil în care colectivul teatrului Nottara avea de întrecut un considerabil handicap.

Comedia *Hagi Tudose* este un text dificil, imperfect în construcția sa dramatică, cu lungi pasaje narative, cum este de pildă povestea călătoriei la mormintul sfint din actul II, cu multiple monologuri (nu intimplător la o comparație — nuvela cu același nume trece pe primul plan) și care solicită interpretului — regizor sau actor — nu numai un fin sondaj psihologic, dar mai ales o profundă dezvăluire a relațiilor sociale care au permis apariția acestui odios cămătar. De fapt, dramatizindu-și singur nuvela, Barbu Ștefănescu-Delavrancea a lărgit evident cadrul social în care se mișcă și trăiește Tudose, tocmai cu intenția extinderii criticii moravurilor sociale, elucidind astfel mai amănunțit sorgintea averii acestui Harpagon autohton. Și dacă piesei îi lipsește o intrigă conturată, precisă, și apare mai curind ca un excelent portret dramatic, ea capătă valori în plus față de nuvelă, tocmai prin încadrarea acestui portret de mare profunzime psihologică într-un mediu social în care mișună negustori, boiernași și epitropi în goană continuă după înavuțire.

Cu acest mediu social, Tudose are afinități puternice, în baza aceluiași ideal de viață: setea devorantă de bani. În același timp însă, morala austeră a hagiului „care-și jertfește pofta carnală fetișului de aur" și „ia în serios evanghelia renunțării" (Marx — *Capitalul)* nu se împacă cu mentalitatea de parveniți și desfrinați a familiei negustorului Matache Profirel sau Jenică Păunescu, care au o concepție de viață mai evoluată, dar la fel de barbară: ei își rodează fondurile în scopul achiziționării de moșii, de noi forme de exploatare și îmbogățire, și deși se afișează ca niște oameni cumsecade, aplecați cu dezinvoltură spre plăcerile vieții, Delavrancea nu-i ocolește nici o clipă cu satira-i corosivă. Căci vivacitatea familiei Profirel este doar un luciu de suprafață, prin care transpare ușor cosmopolitismul și incultura lor, este de fapt expresia de automulțumire a negustorului care a realizat o nouă afacere rentabilă. De aceea, atitudinea filantropică a lui Matache Profirel, așa cum apare în text, trebuie înțeleasă ca o poză rafinată; de aceea, în conturarea profilului moral al lui Jenică Păunescu nu trebuie omis faptul că azi „invirtește (doar) trei moșii într-un deșt" și că vorbind pe neașteptate „franțuzește" nu o face de dragul Fificăi, ci de dragul moșiilor ei, el reprezentind germenele marelui moșier de miine. Bineînțeles, că față de aceștia, Tudose reprezintă o formă de tezaurizare capitalistă înapoiată. Transformind totul în aur, sentimentele și viața sa, sentimentele și viața celor din jur, insușindu-și fără scrupule bunurile celorlalți prin chitanțe ruinătoare sau printr-un comerț rentabil cu „lemn sfint", refuzindu-și pină și hrana care-l obligă să-și cheltuiască avuția (definitorie și semnificativă în acest sens, replica cu care indepărtează strachina de supă: „Ia-o. Nu vezi că-mi sorb viața?"), Hagi Tudose reprezintă expresia pasiunii tiranice față de aur dusă pină la delir, pină la paroxism, expresia concretă, vie, dezumanizantă a unei categorii sociale muribunde. Această barbară existență și-o alimentează și și-o dezvăluie hagiul, în contactul permanent cu ipocrita protipendadă de negustori și popi, dar și cu superioritatea morală a tinerilor Leana și Culai — singurul fascicul luminos din piesă, neintinat încă de hida morală a societății în care viețuiesc — către care, de altfel, autorul își îndreaptă toată simpatia. Acest peisaj uman are din punct de vedere dramatic un rol funcțional auxiliar, justificindu-și viabilitatea numai prin reliefarea personajului principal de care depinde și pe care-l întregește, completind astfel panorama socială a celei de a doua jumătăți a veacului trecut, către care Delavrancea și-a îndreptat tăișul criticii sale. A desprinde eroul principal de fundalul social în care a trăit, sau a-l umbri printr-o greșită punere de accent numai pe șarja cosmopolitismului, înseamnă a văduvi comedia tocmai de semnificațiile ei adînc sociale, de valențele ei critice, de conținut.

De aceste precizări ni se pare că trebuie să ținem seama astăzi, cînd dorim să valorificăm — scenic (mai ales!) — conținutul de idei al comediei *Hagi Tudose*.

De aceea, transpunerea scenică elaborată de colectivul Teatrului „Constantin Nottara" ne-a surprins neplăcut tocmai sub aspectul superficialității cu care a fost descifrat textul comediei. Regizoarea spectacolului, Sorana Coroamă, ne-a fost în acest sens o călăuză nesigură. Ghidul ideologic rămînînd la suprafața textului, nici actorii nu s-au străduit să adîncească profilul eroilor și cu atît mai puțin au încercat să le dezvăluie perspectiva socială, rezumîndu-se doar la prezentarea unei galerii de tipuri hazoase, ridicole prin unilateralitatea cu care au fost conturate, antrenate de suculența unor replici și a unor scene care adeseori frizează vulgarul, prin ambiguitatea lexicală. Satira socială s-a transformat astfel într-o șarjă vodevilescă, dar fastidioasă, în care numai actorii s-au amuzat copios. În spectacol, de pildă, cucoana Jorjeta domină scena; apreciind umorul și verva scenică a Ninetei Gusty, nu ne putem însă opri de a remarca stridența cu care „Jorjeta" domniei-sale și-a etalat senzualitatea întîrziată — actrița fiind de altfel nepotrivită pentru rol — sau „chirițismele" cu care s-a străduit să ne dovedească incultura Gherghinei Profirel. Tot în același prim plan, ne-a fost ușor să observăm hîrjonelile amoroase dezgustătoare ale cuplului de paraziți Fifica și Jenică, cărora Jeana Gorea și mai ales Iurie Darie le-au conferit aerul stupid al unor oameni care nu înțeleg nimic din ce se petrece în jurul lor. Am convenit cu jovialitatea binecunoscută a lui Arcadie Donos (Popa Roșca) și stîngăcia nostimă cu care Boris Ciornei a afișat ipocrizia „gravă" a ctitorului Gusi, dar — spre surprinderea noastră — nu am înțeles de ce Dem. Savu, în interpretarea burduhănosului negustor Matache, ne-a apărut ca un moșulică generos, bonvivant, și nici un moment ca un parvenit subtil. Era atît de greu pentru Iurie Darie și Dem. Savu să ne facă să înțelegem adevăratele resorturi care obligă personajele ce le-au revenit să etaleze cumsecădenia unei haine ce nu le e pe măsură? Este drept că, în contrast cu galeria obositoarei protipendade, Tatiana Popa și Stamate Popescu au dezvăluit curățenia sufletească și sensibilitatea Leanei și a lui Culai, prin simplitatea jocului lor, prin decența emoției cu care și-au mărturisit dorința de viață. Mult mai dificilă ni s-a părut detectarea eroului principal, deseori acoperit de malacovurile cu bibiluri ale cucoanei Jorjeta, sau de agitația și locvacitatea permanentă a însoțitorilor ei. Servit însă de lungile tirade care-i compun rolul, și de actul final care-i aparține în exclusivitate, actorul N. Neamțu-Ottonel a acoperit numai o parte din trăsăturile caracteristice avariției hagiului, pe care l-a interpretat, concesiv și cu bonomie, evidențiind astfel doar ipostazele comice ale lui Tudose, dar nu și pasiunea sa demențială pentru aur. Hagi Tudose al lui Neamțu-Ottonel este de aceea un bătrîn șiret, ușor maniac și ambițios, dar încăpățînat pentru opacitatea celor din jur. Capriciile sale sînt desigur rizibile și, deși în ultimul act actorul încearcă să umple sensurile tragicomice, sensurile adînci și hide ale pasiunii morbide a hagiului, accentele grave, serioase, nu se mai conjugă spre reliefarea odioasei șubrezenii morale și fizice, spre sublinierea treptei paroxistice, pe care zgîrcitul expiră.

Filonul tare și progresiv al relațiilor sociale care au permis dezumanizarea treptată a eroului — de fapt ideea piesei — a fost umbrit în spectacol, nu numai dintr-o lipsă sensibilă de comunicare a actorului cu partenerii în scenă, ci și dintr-o insuficientă aprofundare a ideilor și — ceea ce este mai grav — din cauza unei imprecise și șovăielnice poziții a regizoarei față de text, din cauza sensului echivoc al ideii diriguitoare care nu a permis transmiterea unui mesaj artistic. Iar imaginea finală — simbolică — a hagiului doborît de ceea ce a constituit însăși seva și scopul vieții sale, aurul, este un adaos conștient, un artificiu regizoral care vine să împlinească sensuri și semnificații moralizatoare ce nu ni s-au relevat decît parțial și incoerent pe parcursul acțiunii. Cele patru acte ale spectacolului ne-au lăsat cu impresia a patru planșe pictate în pastă groasă, țipător colorate, cu chipuri grotești și imprecis decupate, care au nedumerit.

Desigur, nu emitem pretenția absurdă ca textul lui Delavrancea să permită ecoul unor rezonanțe profund actuale; ne-am fi așteptat însă ca evocarea unei societăți inumane de care ne despărțim rîzînd, să ne fie transmisă de pe poziții noi, critice — estompînd tocmai limitele de concepție și verismele literare datorate epocii în care dramaturgul s-a pronunțat. Și dacă unele frămîntări și căutări novatoare, de stil interpretativ sau de decor au existat în intenţie, realizarea lor a fost deficitară, măsura lor nu a fost dată în întregime şi deci ne-au rămas ascunse. De aceea, decorul lui Toni Gheorghiu ni s-a părut un decor interesant în sine, dar sărac în idei şi atmosferă, nepotrivit unei piese de un puternic realism, cu atît mai mult cu cît spaţiul larg de joc ce l-a oferit actorilor nu a fost acoperit de aceştia. Iar costumele care au scontat oglindirea lipsei de gust a purtătorilor lor, au infirmat tocmai gustul inspiratorilor lor.

Colectivul Teatrului „C. Nottara" a realizat cu comedia *Hagi Tudose* doar un spectacol experimental şi colorat (termenii trebuie luaţi la propriu) un spectacol în care ideile s-au cheltuit la suprafaţa textului şi nu în adîncimea sensurilor sale critice, un spectacol care nu ne-a spus nimic, dar — sîntem convinşi — va da de gîndit realizatorilor lui.

Emil Riman

DISCUŢIE DRAMATIZATĂ PE TON SATIRIC

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale": *Diplomaţii* de Peter Karvaş

Cînd sînt aduse în discuţie noţiuni ca libertatea individuală, democraţia sau justiţia, orice englez cumsecade îşi aminteşte cu mîndrie şi pe bună dreptate de „Magna Charta Libertatum" impusă în 1215 lui Ioan Fără de Ţară. Acest act legislativ reprezintă o victorie împotriva puterii regale devenită absolută, încă de pe timpul lui William Cuceritorul.

Astăzi, după aproape şapte secole, să vorbeşti în Anglia imperialistă şi colonialistă despre păstrarea nu a literei, ci măcar a spiritului acestei prime constituţii engleze, este cel puţin deplasat. Dar, iată că mai sînt naivi care cred cu sinceritate în drepturile înscrise în această chartă, iar Oliver Cox, personajul principal al piesei *Diplomaţii*, face cîteva tentative de a stabili adevărate relaţii de prietenie între statul pe care-l reprezintă şi cel în care se află. El îşi dă seama cu luciditate că Anglia pierde pe zi ce trece, din ce în ce mai mult teren, în relaţiile sale internaţionale. O nouă politică bazată pe relaţii prieteneşti, care să excludă politica de pe poziţii de forţă, i se pare a fi salutară. În persoana doctorului Samardal Ben Kasim Ibn Umar se pare că ambasadorul găseşte un preţios aliat. Educat la Oxford, admirator fervent al culturii şi civilizaţiei engleze, acesta îşi propune să ţină o serie de conferinţe în care să militeze pentru prietenia anglo-arabă. Efectul acestor conferinţe este contrariul celui scontat. După fiecare cuvîntare rostită de doctorul Samardal, au loc manifestaţii antibritanice. Masele populare îşi dau seama că între ceea ce spun şi ceea ce fac englezii este o diferenţă ca de la cer la pămînt. De aceea, sătul de gogoriţele politice, pe care le debitează englezii, sau instrumentele lor, poporul protestează vehement.

Ce e de făcut ? se întreabă Oliver Cox : să păstreze o atitudine condamnată în mod evident de către sistemul social din care face parte sau să şi-o schimbe ? Ultima soluţie i se pare preferabilă şi bineînţeles profitabilă ; pasiunea sa pentru monedele vechi şi-o va transforma cu uşurinţă, într-o pasiune nouă, pentru moneda şi hîrtiile în curs.

Care este adevărul adevărat ? se întreabă doctorul Samardal. Cel pe care-l susţin englezii în broşurile lor propagandistice sau cel pentru care luptă manifestanţii în stradă ? Deocamdată, el crede şi repetă papagaliceşte lecţia pe care a învăţat-o la Oxford, mai tîrziu însă se va trezi dureros, dacă nu va expira în lupta pentru un ideal care nu poate fi nici al lui, nici al poporului său.

Pentru restul personajelor din piesa *Diplomaţii*, lucrurile sînt simple. John Dennis Turnbull, primul consilier de ambasadă, este coproprietar al unor întinse plantaţii citrice din regiunea respectivă. Interesul ţării sale coincide cu interesul afacerilor sale. Archibald Thorneycroft, primul secretar de ambasadă, a fost educat să nu-şi facă probleme din lucrurile care nu-l interesează direct. Inteligent, dar cinic, cavaler de industrie şi sportiv, făcîndu-şi capital din simpatia pe care o degajă, el trece prin viaţă ca cititorul plictisit care frunzăreşte o carte.

Personajul care exprimă cel mai bine venalitatea diplomaţiei imperialiste este fără îndoială secretarul particular Mc. Intyre. Delator şi meschin, minuţios de calculat,

Scenă din ultimul act

el este o mașină bine pusă la punct, fără scrupule și aproape fără sentimente.

Tot atît de lipsite de probleme și de frămîntări interioare sînt cele două personaje feminine ale piesei Anthea Cox și fiica sa Gloria. O snoabă și o demimondenă reprezintă în piesă „crema" feminină a societății capitaliste.

Piesa *Diplomații* este o puternică și amplă satiră la adresa cercurilor politice imperialiste. Analiza pe care o face Peter Karvaș e plină de acea forță demascatoare proprie oamenilor ce sînt înarmați cu o concepție materialistă științifică de viață, iar concluzia ce se desprinde are o perspectivă clară: dacă astăzi colonialiștii mai reușesc să-și păstreze unele poziții, cu ajutorul armelor, mîine aceste arme nu vor fi de nici un folos.

Piesa lui Peter Karvaș se remarcă de la început prin inteligența cu care e scrisă. O replică vioaie și în special procedeul paradoxului uzitat nu numai în replică, dar și în construcția personajelor și a situațiilor dramatice, amintesc de spiritul fin și corosiv al lui Oscar Wilde și G. B. Shaw. Bogăția subtextului, umorul de calitate, fac ca *Diplomații* să fie un text plin de vervă și sensuri. Toate acestea solicită din partea realizatorilor o deosebită contribuție intelectuală. Considerăm din această cauză de la bun început, ca o fericită împrejurare, faptul că direcția de scenă este semnată de Ion Finteșteanu. Accentul pe care regia spectacolului l-a pus pe replică este perfect justificat. Personajele vin în contact, unele cu altele, prin ceea ce gîndesc — indiferent de inteligența sau prostia lor — și nu prin ceea ce simt. Accentul căzînd pe ceea ce se spune, e normal ca regia să nu încarce spectacolul cu elemente exterioare, cu acțiuni fizice inutile. Foarte subtil e caracterizat de pildă personajul lui Mc. Intyre, prin plasarea sa continuu izolată, în penumbră, cu spatele spre public. Dinamica spectacolului este, fără îndoială, o dinamică interioară, izvorîtă din efortul concentrat, pe care-l presupune un permanent schimb de idei. Cu mici excepții, aceeași sobrietate o remarcăm și în felul în care sînt conduse personajele. Este semnificativă în acest sens, evoluția discretă a lui Mc. Intyre, această modernă eminență cenușie a diplomaților din piesă. De aceea ne miră faptul că în construcția celor două personaje feminine ale piesei, sobrietatea a făcut loc îngroșării de dragul unor efecte comice, ceea ce a determinat ca linia regizorală să sufere o discontinuitate. Ele constituie două pete de culoare distonantă, aruncate pe fondul finei țesături dramatice a piesei. Dacă Natașa Alexandra (Anthea) subliniază în mod inutil umorul gras al personajului, dîndu-i uneori o tentă autohtonă, Carmen Stănescu (Gloria) deformează însăși esența personajului. Apariția Gloriei nu este întîmplătoare și nici nu are limitatul scop de a „colora“ peisajul scenic. Este fără îndoială o demimondenă, dar nu acest lucru trebuie accentuat în spectacol. Gloria este tipică nu prin modul concret în care acționează, ci prin extraordinara superficialitate și labilitatea afectivă ce caracterizează tineretul dezorientat și prost educat al lumii capitaliste. Imoralitatea, devenind acolo normă de viață, nu mai miră pe nimeni. Mai mult decît atît, din piesa lui Peter Karvaș se poate deduce și funcția simbolică a acestui personaj. Oare nu putem face o analogie între diplomația engleză și logodnele și trădările succesive ale Gloriei Cox? Din spectacol, acest personaj se reliefează prin felul încărcat în care e redat — ca un caz particular ce exclude o generalizare de bun simț. In felul acesta, satira își pierde din virulență.

Deși nu sînt realizați cu prea multă profunzime, cei trei funcționari de ambasadă sînt conturați de către interpreți mult mai abil, nedepărtîndu-se prea mult de la linia generală a piesei.

Turnbull (Al. Demetriad), caracterul cel mai vulcanic, își ascunde cu greu intențiile și profilul moral. Totuși, de sub nervozitatea lui nu transpare prea clar esafodajul de interese, pe care și-l construiește cu migală.

Diametral opus, deși cu același fond, Mc. Intyre (Alfred Demetriu) se înconjoară de o misterioasă tăcere. Sub zîmbetul glacial al secretarului însă, nu bănuim că s-ar afla o inteligență vie și calculată.

Archibald Thorneycroft (Mihai Berechet) pare a privi viața cu superioritate. Ușor plictisit, ușor amuzat, el pare oarecum detașat, dar sub exuberanța de colorit nordic, specific englezească, surprinsă de actor, nu bănuim că se află aceeași rece luciditate ce caracterizează și pe ceilalți. Cu toate că actorul surprinde finețea ironiei personajului său, exuberanța cîștigă de multe ori în dauna transmiterii inteligibile a savuroaselor paradoxuri ale unchiului Arthur.

Personajele care dau cheia înțelegerii piesei sînt, desigur, doctorul Samardal și colonelul Cox. Paralelismul acestor două personaje nu este de loc întîmplător. Și unul și altul sînt niște intelectuali rupți de realitatea înconjurătoare, anacronici timpurilor în care trăiesc, și prin aceasta ridicoli.

Doctorul Samardal are o prezență scenică propriu-zisă mai restrînsă: acest lucru nu-l îndreptățește însă pe Damian Crîșmaru, interpretul rolului, să ne lase doar amintirea unui costum pitoresc și a vestitei amabilități orientale. Există un moment în care personajul său, pus în fața unor realități, este silit să gîndească și altfel decît a învățat pe băncile Oxfordului. Actorul trece ușor peste acest proces psihologic, neoferind personajului său nici o perspectivă.

Cel care depășește nivelul general de interpretare este Aurel Munteanu în rolul colonelului Cox. Urmărit într-o evoluție interesantă, actorul oferă personajului său o gamă întreagă de nuanțe. Deși personajul are și o ușoară tentă de naivitate, actorul nu exagerează, ci o menține doar ca un colorit. Personajul lui rămîne un om care gîndește, cînd realitatea contrazice idealurile sale. Ridicolul personajului nu e reliefat prin mijloace exterioare, el se naște din felul în care este dezvăluită esența eroului. Sinceritatea cu care mai crede Cox în niște idealuri de mult înlocuite de societatea în care se află, relevă anacronismul său, ceea ce-l face ridicol. Poate că se exagerează prea mult procesul psihologic al acestui deziluzionat, a cărui involuție morală reiese cu claritate din datele furnizate de text. Concluzia din final a regiei însă reușește să-l caracterizeze foarte sugestiv. Numele lui Cox repetat de soția lui se transformă într-o ridicolă îngînare muzicală. Personalitatea lui Cox s-a diluat, transformîndu-se într-o simplă marionetă manevrată de interesele majore ale politicii imperialiste.

Grija direcției de scenă pentru textul dramatic, ilustrația muzicală sugestivă și de bun gust prin care personajele sînt caracterizate în mod suplimentar, detaliul semnificativ, rod al unei bogate experiențe actoricești, îndreptățesc afirmația pe care am făcut-o la început în privința regiei. Pentru valorificarea unei subtile piese, nici nu se putea răspunde decît cu o regie de fine resurse.

Angela Ioan

ÎN CELE MAI ÎNDEPĂRTATE COLȚURI

Din ce în ce mai des, în inima celor mai îndepărtate sate și cătune, pe ușile căminelor culturale sau pe gardurile școlilor, răsar afișe tipărite sau scrise de mînă, cu litere de o șchioapă, vestind venirea vreunui colectiv teatral care-și are reședința la zeci de kilometri depărtare, în capitala regiunii. Nimeni — în unele din aceste sate — nu-și amintește să fi venit vreodată la ei o trupă de teatru. Nici chiar cei care au trecut de 70 sau 80 de ani nu știu să fi venit cîndva „artiști" în satul lor. În multe — foarte multe — din satele vecine acestora, trupele de teatru au venit adeseori, în ultimii 10—15 ani. Acest fapt a devenit acolo o obișnuință și nu mai produce uimire. Dar satele de care vorbeam mai sus, sînt ceva mai mici. Nu-s decît niște cătune, numărînd doar în jurul a 100 de case și sînt situate la mari distanțe de centrul regiunii unde se află reședința teatrului. Tocmai de aceea i-a și prins mirarea pe unii din locuitorii lor cînd au aflat vestea cea mare. „E oare cu putință ? Să vină și la noi în sat o trupă de teatru ?"...

Întrebările acestea și le-au pus, poate, locuitorii a numeroase așezări risipite pe plaiurile cele mai îndepărtate ale patriei. Locuitorii din satul Glodeni, raionul Negrești, regiunea Iași, ca și cei ai altor zeci și sute de alte sate și cătune, s-au convins că e totuși cu putință o astfel de ispravă.

În cadrul deplasărilor pe care le-a întreprins Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași în lunile februarie și martie ale acestui an în raionul Negrești, pe linia susținerii acțiunii de colectivizare din acest raion, au fost vizitate, pe lîngă alte numeroase comune, și satul Glodeni care nu numără decît 146 de case. Peste 280 de spectatori au ținut să vadă spectacolul prezentat aici. (Se vede că n-au rămas acasă decît pruncii). Poate să existe o mai grăitoare mărturie a dragostei și prețuirii pe care o au țăranii muncitori pentru teatru, decît aceasta ?

Programul artistic prezentat cu prilejul acestor deplasări a fost alcătuit din piesa într-un act *Tîrgul inimilor* de Tiberiu Vornic și un concert de muzică populară, executat de o formație a orchestrei „Doina Moldovei", bucurîndu-se de o bună primire din partea spectatorilor.

* * *

Activitatea Teatrului Național din Iași în domeniul deplasărilor nu prezintă un caz singular.

Aproape zilnic sosesc la redacția noastră, de la mai toate teatrele din țară, vești îmbucurătoare despre deplasările pe care le fac aceste teatre în regiune sau la întreprinderile din orașul de reședință.

Teatrul de Stat din Galați, în cadrul turneului întreprins în luna februarie cu piesele : *Oaspetele în faptul serii* de Horia Lovinescu, și *Paznicul stelelor* de Tiberiu Vornic, a vizitat 7 sate în răstimpul a 9 zile. Și această acțiune nu reprezintă decît o verigă dintr-un plan mult mai vast, care prevede ca în decursul anului 1959 să parcurgă întreaga regiune.

Vestea, purtată repede, că teatrul din Galați a plecat de acasă și străbate drumurile din regiune, a făcut ca în comunele reședințe de raion telefoanele să nu se mai astîmpere. Toate satele din împrejurimi solicitau fără încetare să vină și la ele echipa de teatru.

Pentru a putea răspunde numeroaselor cereri cu care sînt asaltate, două sau trei colective ale teatrului prezintă, concomitent, spectacole în diferite sate ale regiunii. În același timp, la sediu, ușile teatrului nu sînt zăvorite, iar gongul care anunță începerea spectacolelor nu amuțește nici o seară. (Repertoriul și planul de muncă ale teatrului au fost întocmite ținîndu-se seama de împlinirea tuturor sarcinilor).

Demn de relevat este și faptul că fiecare din spectacolele prezentate în cursul numeroaselor deplasări pe care le-a făcut Teatrul de Stat din Galați era precedat de un cuvînt introductiv, care analiza elementele lui componente și lămurea feluritele probleme de interpretare, regie, scenografie, demonstrate apoi în spectacol. După terminarea acestuia, se organizau discuții cu spectatorii, cu activiștii culturali și membrii formațiilor de teatru de amatori din comunele respective. Prezentarea spectacolelor se împletea, astfel cu o formă foarte vie și interesantă de instructaj artistic.

Foarte judicios ni se pare repertoriul cu care se deplasează Teatrul de Stat din Orașul Stalin. Din cele patru piese cu care s-a deplasat acest teatru în luna martie, trei aparțin dramaturgiei originale contemporane. (*Trei generații* de L. Demetrius, *Mielul turbat* de A. Baranga și *Partea leului* de C. Teodoru).

Meritorie este și frecvența deplasărilor secției de păpuși a acestui teatru. În cursul actualei stagiuni, colectivul acestei secții a întreprins un însemnat număr de deplasări. Centrele muncitorești: Zărnești, Rișnov, Fabrica de țigle Feldioara, Cristian, Lunca-Calnicului, Satulung; cartierele muncitorești ale orașului: Toporasi, Tractorul, Steagul Roșu, 1 Mai; satele din regiune, precum și sanatoriile și preventoriile pentru copii și adulți au fost și sînt vizitate în permanență de colectivul acestui teatru.

Teatrul de Stat din Bacău, a cărui rodnică activitate pe planul deplasărilor din cursul stagiunii trecute am consemnat-o cu un alt prilej, nu și-a slăbit eforturile nici în această stagiune.

Spectacolul *De prin sate adunate* cu care a făcut în cursul ultimelor luni numeroase deplasări, s-a bucurat de un deosebit succes fiind alcătuit cu multă grijă. Bogat și variat, el cuprinde, pe lîngă două piese într-un act (*Tîrgul inimilor* de T. Vornic și *Arvinte și Pepelea* de V. Alecsandri) monoloage satirice, muzică populară romînească ș. a.

Se cuvine să menționăm și Teatrul de Stat din Petroșani, care prezintă piesele din repertoriu cîte două zile, consecutiv, în fiecare localitate minieră din Valea Jiului. De asemenea, Teatrul de Stat din Reșița, care are în plan vizitarea a numeroase centre muncitorești ca: Bocșa Romînă, Bocșa Vasiovei, Anina, Steierdorf, Oțelul Roșu, Rușchița, Secul, Doman etc.

Și exemplele nu se încheie aici.

În jurul orei la care în sălile teatrelor din capitalele regiunilor, cortina grea de pluș se ridică în fața spectatorilor, la zeci de kilometri depărtare, zeci de alte cortine — cîteodată improvizate — se ridică în fața altor sute și mii de spectatori, în ochii cărora se pot citi emoția și bucuria de a fi gazdele și în același timp oaspeții slujitorilor scenei. Și acest fapt nu se mai arată ca un eveniment ieșit din făgașul firesc al lucrurilor, ci ca unul obișnuit — și tocmai de aceea mai plin de semnificații.

I. R.

SCHIMBURI DE EXPERIENȚĂ CREATOARE

Spațioasa sală a „Studioului actorului amator", de pe lingă Casa de creație orășenească, este foarte animată. După toate aparențele, este vorba de o simplă vizionare. Și totuși nu numai acest fapt a strîns la un loc pe toți instructorii fruntași ai echipelor de amatori din București, cadrele de conducere ale Casei de creație, ziariști și fotoreporteri.

Pe scenă evoluează brigada debutantă a Căminului cultural „Bragadiru". Tinerii săteni își inving cu greu emoția primei apariții pe scenă. Totuși, stîngăciile lor inerente nu te stingheresc atît, deoarece mai intens ți se transmite dorința ce-i animă de a se apropia de artă.

Tocmai pentru a sprijini cît mai îndeaproape această înclinație creatoare a tinerilor (care de abia în condițiile regimului nostru își găsesc teren de desfășurare), Casa de creație a luat inițiativa unor seri de lucru. In consecință, după terminarea programului brigăzii, incepe partea cea mai interesantă a acestor seri: discuțiile asupra producției vizionate.

Incetul cu încetul, atmosfera se încălzește și de multe ori, în cadrul acestor seri de lucru, discuțiile devin cu adevărat creatoare.

Ceea ce caracterizează în primul rind profilul discuțiilor este ținuta lor principială. Brigada respectivă este supusă unei adevărate critici tovărășești, scopul schimbului de păreri nefiind altul, decît orientarea și ajutorarea efectivă a creatorilor amatori, in vederea ridicării nivelului lor artistic.

O altă trăsătură ce definește ținuta discuțiilor este seriozitatea și profunzimea cu care sînt susținute observațiile critice.

Pornindu-se de la o minuțioasă analiză a textului, interlocutorii dezbat calitățile și deficiențele relevate, de la problematica largă ce o ridică pînă la cele mai subtile observații de sens, in formulare.

Astfel, autorul respectiv (instructorul brigăzii, de cele mai multe ori) este realmente ajutat pentru a definitiva textul.

În același timp și pentru ceilalți instructori din sală (în majoritate și ei autori de texte), schimbul de experiență reprezintă un ajutor, deoarece, sesizind deficiențele unui text și modalitatea înlăturării acestora, le va fi și lor mai ușor să le evite. Pe lingă aceasta, în focul polemicii, atit spiritul critic, cît și posibilitățile analitice — neapărat necesare unui instructor —, se dezvoltă considerabil.

După analiza de text se trece la cea de spectacol.

Problemele scenice ce se ridică de interpretare, ilustrație muzicală, lumină, mișcare, sînt tot atît de profund și amănunțit analizate. Dar, am îngusta sfera problematicii dezbătute în aceste seri de lucru, dacă am reduce-o numai la aceste preocupări. Pe marginea problemelor ridicate de brigada vizionată, în discuții sînt intervenții cuprinzind cele mai variate aspecte ce se ridică în munca de zi de zi a instructorilor și care-și găsesc aci răspunsul. Se discută astfel despre orientarea repertoriului, despre specificul muncii brigăzilor, despre rostul lor educativ la locul de producție etc.

Sînt seri în care se prezintă referate ce dezbat probleme de specialitate.

Aceste discuții au deci multiple scopuri. Pe de o parte îndrumă și orientează mișcarea noastră de amatori, iar pe de altă parte, ele deschid posibilitatea calificării profesionale a instructorilor la un grad din ce în ce mai înalt.

Intilnirile între instructori, brigăzi și oameni de specialitate oferă posibilitatea unor schimburi de experiență deosebit de valoroase și cu reale atribute creatoare.

Salutăm deci această nouă inițiativă a Casei de creație orășenească ca pe un mijloc esențial în ridicarea continuă a nivelului artei teatrale a mișcării de amatori.

A. I.

DIN IZBÎNZILE ARTIŞTILOR AMATORI DE LA CASA DE CULTURĂ „FR. SCHILLER"

„Secţia noastră de teatru e cel mai vechi colectiv. Totuşi a împlinit de abia un an şi jumătate, iar la constituire numărul artiştilor amatori era de... trei!" ne spune, zîmbind, directoarea Casei de Cultură „Fr. Schiller" din Bucureşti.

Într-adevăr, această instituţie de cultură de masă a fost creată la 1 iunie 1957, iar secţia teatrală a luat fiinţă spre sfîrşitul aceleiaşi luni, în urma muncii entuziaste a unui instructor artistic amator: inginerul Kálmán Müller. Au pornit apoi repetiţiile cu piesa într-un act *Pălăria festivă* de Hans Kehrer, dar, cu toate eforturile depuse, nu s-a putut realiza o contribuţie cît de cît mulţumitoare.

Repetiţiile au încetat, iar instructorul artistic, ajutat de conducerea Casei de Cultură, şi-a continuat munca pentru lărgirea colectivului şi, mai ales, pentru descoperirea unor talente actoriceşti.

Vestea despre constituirea unei echipe de artişti amatori în limba germană s-a răspîndit repede. A ajuns la urechile elevilor, studenţilor, salariaţilor. S-a furişat în căminele populaţiei germane din capitala ţării. Multe talente, care stăteau amorţite ori dormeau somn adînc, s-au trezit.

Treptat-treptat au început să-şi facă apariţia la sediul Casei de Cultură elevi şi eleve, oameni ai muncii de vîrste diferite şi chiar cîţiva pensionari. Instructorul artistic, cu răbdare, cu multă înţelegere, stătea de vorbă, îi asculta recitind, urmărea replicile ce le dădeau unui alt artist amator. Şi astfel, colectivul teatral s-a mărit, iar repetiţiile au fost reluate. Se pregăteau concomitent două piese într-un act cu distribuţii deosebite: *Cererea în căsătorie* de A. P. Cehov, şi *Pălăria festivă* de Kehrer. Majoritatea interpreţilor *debutau* atunci ca artişti amatori.

Munca mergea greu, cu stagnări, dar colectivul manifesta optimism şi încredere în forţele sale.

Într-o zi, în sala de repetiţii a intrat o bătrînică cu păr argintiu, cu ochii vii şi glas învăluitor. Venise să se facă „artistă", să joace în faţa spectatorilor. Se numea Kunigunde Limburg şi avea 61 ani. Acum voia să dea şi ea o mînă de ajutor, alături de cei trei tineri, la munca cultural-artistică în rîndurile populaţiei germane din capitala R.P.R.

„Pe vremuri nu se pomeneau asemenea fapte, mai ales cu sprijinul celor aflaţi la conducerea treburilor obşteşti" — spunea sexagenara.

Instructorul artistic Müller a primit-o cu oarecare neîncredere, pentru că nu mai apăruse niciodată pe scenă. Totuşi, a distribuit-o — pentru încercare — în rolul bătrînei, din piesa *Pălăria festivă*.

La repetiţia următoare, Kunigunde Limburg a fost o revelaţie. Intrase în rol, ca o artistă cu mulţi ani de experienţă. Înţelesese cu multă subtilitate intenţiile autorului, adevărata linie a personajului. A rămas titulara rolului.

Munca secţiei teatrale a luat un avînt şi mai mare odată cu trecerea Casei de Cultură „Fr. Schiller" sub patronajul artistic al Teatrului Municipal. Artista Beate Fredanov, apoi Petrică Vasilescu s-au ocupat îndeaproape de instruirea colectivului artiştilor amatori. Direcţia Teatrului Municipal i-a mai ajutat cu peruci, costume ş.a.

Aceste piese s-au reprezentat de mai multe ori în faţa spectatorilor germani. Apoi, au început repetiţiile cu *Oaspetele în faptul serii* de Horia Lovinescu, în regia actorului Petrică Vasilescu.

Colectivul artistilor amatori avea acum forţe alese, elemente talentate, cu care putea să pornească la întrecere. Şi prilejul exista: Festivalul bienal de teatru „I. L. Caragiale".

S-a prezentat la concurs cu *Oaspetele în faptul serii* şi *Pălăria festivă*, iar izbînzile n-au întîrziat să se arate. La faza orăşenească au luat premiul I, iar artiştii au primit premii de măiestrie artistică. Astfel, Kunigunde Limburg a luat un premiu special pentru creaţia sa, de asemenea a fost premiat şi instructorul artistic Kálmán Müller. Mihail Schromm, funcționar, trecut de vîrsta maturității, Wilk Erwin, profesor de educație fizică și Meyditk Hans, interpreții piesei lui Lovinescu, au realizat creații convingătoare, pentru care au primit, la fel, premii la întrecerea de la faza orășenească a Festivalului.

Tînăra Josephi Ingrid, încă din școala medie a dovedit că are un glas limpede, o bună dicție și e înzestrată cu o autentică sensibilitate. S-a remarcat recitînd poezia „Mănușa" de Schiller. În piesa *Pălăria festivă*, a demonstrat că are potențe artistice care nu fuseseră descoperite pînă atunci. Activitatea din cadrul secției de teatru i-a folosit și la alegerea profesiunii. A reușit — prin concurs — să fie angajată crainică la emisiunile în limba germană a posturilor noastre de radio.

Secția de teatru a ajuns cu piesa *Oaspetele în faptul serii* în finala Festivalului bienal de teatru „I. L. Caragiale". Juriul a acordat acestui colectiv premiul al II-lea și medalia de argint. E un succes care mărturisește munca perseverentă și talentul artiștilor amatori.

Casa de Cultură „Fr. Schiller", deși n-are nici doi ani de viață, desfășoară o susținută activitate în mijlocul populației germane și participă la toate manifestările culturale.

Planul de activitate pe anul 1959 este bogat. Astfel desprindem cîteva obiective: un scurt turneu cu cele două piese premiate, în regiunea Stalin, precum și o deplasare de o săptămînă în regiunea Timișoara unde vor fi reprezentate mai multe spectacole în localitățile cu populație germană.

Artiștii amatori, însuflețiți de succese, după o activitate atît de scurtă, vor începe munca la piesele într-un act *Armele doamnei Karrar* de B. Brecht, în limba germană, și *Fotoliul fermecat* de Karinthy, în limba romînă.

De asemenea, se gîndesc să închegheze și o brigadă artistică de agitație pentru deplasări în cuprinsul Capitalei. Conducerea Casei de Cultură mai plănuiește să formeze, în acest an, și un colectiv de artiști-păpușari, cu ajutorul absolvenților de la Casa de creație populară a Capitalei.

Artiștii amatori strînși în jurul Casei de Cultură „Fr. Schiller" au prins aripi. Ei năzuiesc spre înfăptuiri însemnate. Dovedind multă dragoste pentru colectiv, participă cu punctualitate la repetiții, ascultă sfaturile regizorilor, se frămîntă. Peste tot întîlnim o muncă creatoare care, de bună seamă, va da roade.

Cu toții privesc înainte; trecutul e mărturie pilduitoare a unei munci însuflețite și rodnice. Au însă și un obstacol greu de trecut: lipsa unei săli de spectacole a Casei de Cultură. Acest neajuns însă e destul de lesne remediabil. Principalul e că există mult entuziasm și dragoste de muncă. Din această împletire vor rezulta roade bogate, pe deplin meritate.

George Rîncu

Însemnări

CONFERINȚE EXPERIMENTALE

LA BUCUREȘTI...

În cursul lunii martie a avut loc, din inițiativa Teatrului Armatei, conferința intitulată *Contribuția lui Hașdeu la dezvoltarea teatrului rominesc,* ținută de actorul Sergiu Dumitrescu. Destul de modestă — și calitativ și ca intindere — (conferința a durat douăzeci de minute), expunerea s-a mulțumit să adune citeva idei din articolul *Hașdeu și problemele teatrului* de Anca Costa-Foru (Studii și Cercetări de Istoria Artei, București nr. 1-2/1955), și dintr-o altă conferință pe aceeași temă a scriitorului Ion Marin Sadoveanu, fără a aduce vreun punct de vedere personal, sau informație nouă.

Mai interesantă și atractivă a fost însă exemplificarea cu piesa *Trei crai de la Răsărit* de Hașdeu, comedie ce a figurat chiar în repertoriul Teatrului Armatei în stagiunea 1956/57. Cu mare bucurie am constatat că actorii și-au sporit dragostea față de text, în răstimpul celor doi ani trecuți de la premieră și, în ciuda faptului că acum spectacolul se dă foarte rar, el nu s-a degradat intru nimic, ba a ciștigat în vervă, în dinamism și — ceea ce este mai de preț — în simplitate. Reprezentația a căpătat patină și puțin praf, ceea ce convine de minune specificului piesei. În stagiunea 1956/57, am văzut un spectacol rigid, înghețat, lipsit de umor. În 1959, am văzut o piesă vioaie, spusă cu haz și înțelegere de către aceiași actori, încit am ris, alături de ceilalți spectatori, nu de „cîrligele" actorilor, ci de comicul textului. Regia spectacolului aparține lui George Rafael. Interpreții Sanda Băncilă (Marița), Th. Partisch (Jorj), Napoleon Crețu (Petrică), Mihai Heroveanu (Numa Consule), Jeni Argeșeanu (Trandafira) au avut merite egale în crearea unei ambianțe de bună comedie. În această distribuție tînără, N. Meicu în rolul lui Hagi Pană a adus măsura și simțul scenic al actorului cu experiență, de la care colegii săi mai puțin vîrstnici au avut ce învăța.

Decorul sărăcăcios și uzat, neavind nimic comun cu atmosfera piesei, constituie singura pată în spectacol. Dar acest minus nu a împiedicat ca reprezentarea piesei lui Hașdeu să se bucure de mare aderență la public și să devină, datorită regizorului și interpreților de la Teatrul Armatei, un spectacol popular de bună calitate.

***

Tot în luna martie, Ioan Massoff a ținut la Teatrul Național conferința *Primele spectacole de teatru în limba romînă*. Expunerea s-a oprit asupra citorva momente de teatru de la inceputul secolului al XIX-lea, care constituie adevărate acte de naștere ale teatrului rominesc cult. Bine documentată, conferința (care a durat 90 de minute) a abuzat însă de detalii, ce au îngreunat urmărirea ei de către auditorii nespecialiști. Au fost discutate spectacolele trupei lui Gerger de la Brașov, și cele de la Iași și București, datorate lui Asachi și Eliade, subliniindu-se rîvna patriotică a inițiatorilor. Ni s-au părut însă alături de subiect, lungile biografii ale lui Asachi și Eliade.

Cu această rezervă, socotim că expunerea și-a atins scopul, aducind în conștiința omului zilelor noastre fapte care merită să fie cunoscute, pentru că ele sînt izvoarele timide din care s-a născut teatrul nostru actual.

După conferință, am asistat la reprezentarea a două din creațiile dramatice de la începutul veacului trecut, discutate chiar în conferință: *Prologul* de Iancu Văcărescu, la cel dintii spectacol în limba romînă din București, și *Mirtil și Hloe* pastorală de Gessner și Florian, prelucrată de Asachi. Pentru ambele bucăți, regia a avut-o Gh. Kirilov. Citind programul, înainte de ridicarea cortinei, așteptam să aflu naivitatea, dulceața și aerul diletant al spectacolului de acum 140 de ani, dar și luciditatea actorului de astăzi, a profesionistului care *vrea* să joace așa, încit să pară că ar face-o acum un veac și jumătate. Și am găsit aceste elemente în special la *Mirtil și Hloe* (mai puțin la *Prolog;* în care cei doi interpreți, Virgil Popovici, (Saturn) și Simona Bondoc (Astreia), corecți, au fost totuși lipsiți de parfumul vremii. Utilizarea în chip modern a unor conuri de lumină, proiectate de la rivaltă, a mărit acest neajuns. Citeva lămpi aprinse simbolic și un figurant care să le „mucărească" ar fi fost mult mai în nota textului).

În pastorala lui Gessner și Florian, regizorul s-a dovedit mai inspirat, indicind actorilor Liviu Crăciun (Mirtil), Ileana Iordache (Hloe), Mircea Cojan (Lizis) un emfatic ton patetic și totodată o timidă reținere, așa incit jocul lor a semănat cu acela al unor școlari care, de emoție, vorbesc cind prea tare, cind cu vocea gituită; totul pe un fundal foarte idilic, de munți dintre care răsare soarele, însoțit de ciripitul unor păsări nevăzute.

Au sunat foarte curat și ingenuu în rostirea fericită a actorului M. Cojan, cuvintele duioase și pilduitoare din finalul pastoralei: „Cel ce sacrifică ale sale, are drumul liber la fericire". Din reprezentarea lui *Mirtil și Hloe* n-a lipsit prologul scris și spus în 1816 de Asachi, pe care, acum, actorul Gh. Cristescu, plasat într-o ramă ce ne-a amintit de portretul cărturarului, lucrat de Schiavoni, l-a spus cu simplitate și căldură.

Mihai Florea

...ȘI LA TIMIȘOARA

Scriitorul Mihnea Gheorghiu a oferit publicului timișorean, într-o dimineață de duminică a lunii martie, o atrăgătoare expunere asupra vieții și operei lui Shakespeare. Ceea ce am prețuit mai intii la Mihnea Gheorghiu a fost faptul că, din bogatul material documentar, pe care l-a folosit cu discernămint, a elaborat o expunere captivantă prin claritatea și simplitatea ei. Pornind de la ideia de a înfățișa auditoriului o seamă de aspecte (multe din ele mai puțin cunoscute) din viața lui Shakespeare, conferențiarul a colorat expunerea cu date importante și menite să-l ajute pe cel ce ascultă, să-și completeze informația atit cu date asupra lui Shakespeare, cit și asupra epocii în care a trăit și a creat el. Am apreciat după aceea efortul de a umaniza această figură devenită aproape legendară, precum și grija de a evita o expunere prețioasă și erudită. Mihnea Gheorghiu este posesor al unei informații deosebit de amănunțite și foarte la zi, iar contribuția sa la răspîndirea operei și la cunoașterea adincă a personalității aceluia care a lăsat în tezaurul culturii universale pe Hamlet și pe Ofelia, pe Lear, Macbeth, pe Romeo și Julietta, pe Othello și pe Falstaff, este pe cit de însemnată, pe atit de prețuită de publicul nostru (pentru care monografia shakespeareeană a lui Mihnea Gheorghiu a devenit o lucrare familiară).

Dar, o astfel de conferință obligă, prin nivelul la care situează întreaga manifestare, imprimind ținută și seriozitate. Or, tocmai nivelul acesta n-a fost respectat în crimpeiul (de cel puțin o treime) din piesa Othello, prezentat din inițiativa, grija și cu oboseala actorului Dinu Gherasim.

Othello al lui Gherasim nu s-a putut apropia nici pe departe, nu de proporțiile dramatice pe care i le-a dăruit Shakespeare, dar nici măcar de datele elementare, prin care e îndeobște cunoscut acest popular personaj din galeria eroilor shakespeareeni. Oricit am recunoaște dificultatea de a întruchipa, într-un crimpei, un rol care are nevoie de desfășurare spre a se putea incarna în toată amploarea și nuanțarea lui, credem totuși că Dinu Gherasim și-a ales cam toate episoadele importante din piesă, în care Othello se află în situațiile cele mai diverse și mai elocvente, deci prielnice unei creații, chiar și numai sugerată. Faptul acesta ar fi putut da culoare și adincime personajului, care, în interpretarea mai sus amintită, a rămas monoton, inapt vocal, unilateral ca posibilități de manifestare. Dinu Gherasim s-a păstrat doar la poza personajului, *a declamat* rolul, cu patetism și teatralitate, dar din punct de vedere emoțional, n-a trăit și n-a transmis drama lui Othello. Celebrul maur a apărut, de aceea, mai degrabă ca o parodie, adică tocmai ceea ce nu suportă acest personaj, căci drama sa, superficial tratată, devine comică, aproape o farsă.

M. Al.

VÎNĂTOARE DE TITLURI

Asistăm în ultimul timp, la un fenomen cel puțin ciudat. Spiritul inventiv al anumitor responsabili cu viața teatrelor se extinde, din cind în cind, și asupra titlului unei lucrări, procedind din proprie inițiativă la prefaceri de diferite nuanțe. Se creează astfel impresia că un autor a scris și i se joacă mai multe piese simultan, cind de fapt avem de-a face cu o singură lucrare, reprezentată sub diferite denumiri.

Acum un an, o singură comedie a circulat sub trei titluri: la Teatrul Armatei i se spunea *Suflete de hirtie*, la Casa Centrală a Sindicatelor *Duminică în zi de* *luni,* la Teatrul de Stat din Piteşti *Nici viu, nici mort* (Dihovicinii şi Slobodskoi). Anul acesta, tot o singură comedie circulă (deocamdată) sub patru titluri : *Oaspeţi nepoftiţi, Dragoste la ţară, Baron et Companie, Musafiri nepoftiţi,* (Miloslav Stehlik).

Ce surpriză ne va aduce anul viitor ?

Pentru că asemenea intervenţii, care amintesc de *Peripeţiile sărmanului prinţ de Dania*, se întîlnesc din ce în ce mai des în practica activităţii teatrale. *Minunata pantofăreasă* a lui Federigo Garcia Lorca a devenit în altă parte... *nemaipomenită!* *Ultima etapă* a lui Erich Maria Remarque (publicată cu acest titlu şi în caietul nr. 3 al revistei *Secolul XX*), se joacă la Teatrul Armatei sub denumirea *Lingă poarta Brandenburg*. Aceasta în ceea ce priveşte traducerile.

O privire fugară asupra dramaturgiei originale ne va dovedi că şi aici, în prezenţa şi cu asentimentul autorilor, lucrări cunoscute sub un anumit nume, suferă aceeaşi rebotezare cu o indulgenţă candidă. *Iarba rea* a lui Aurel Baranga a revenit la microfon sub versiunea *Noaptea încercărilor*. *Vodă Cuza şi Unirea* de Tudor Şoimaru s-a reprezentat simultan la Bucureşti şi Iaşi, sub două denumiri (la Iaşi devenind, mai modestă, *Povestea Unirii*).

Sintem convinşi că n-am epuizat exemplele. Dar nici n-am urmărit să le epuizăm. Am căutat doar să prezentăm un aspect al modului în care înţeleg unii oameni de teatru să-şi etaleze originalitatea şi... inconsecvenţa. Se pare că titlului unei piese de teatru i se acordă mai puţină importanţă decît, să zicem, numelui autorului. De obicei, autorul este singura persoană îndreptăţită să caute, să aleagă, să stabilească, să schimbe eventual, dar să impună apoi *definitiv* titlul lucrării sale. Este un privilegiu poate, în orice caz o datorie tot atît de elementară a creatorului, cum este şi aceea de a da un nume personajelor, de a stabili un anumit loc şi un anumit timp de acţiune, o anume succesiune şi logică a replicilor ş.a.m.d. Schimbarea arbitrară a titlului unei piese naşte confuzii în mintea spectatorului şi pînă la urmă neîncrederea lui în teatrul şi autorul care-i oferă acelaşi „produs" sub altă etichetă. Asemenea schimbare este cu atît mai neindicată, cu cît titlul unei lucrări reprezintă chintesenţa ei ; căci intenţiile publicitare în titlurile pieselor au fost de mult abandonate în moravurile noastre teatrale.

C. P.

VULGARITĂŢI LA MICROFON

Masele de auditori ale posturilor noastre de radio au primit cu îndreptăţită satisfacţie reluarea — după o absenţă nejustificat de îndelungată — a emisiunilor de satiră şi umor.

Înlocuirea fostului „Radio-magazin" cu emisiunea „La microfon, satira şi umorul" n-a însemnat numai o formală schimbare de titulatură, ci şi una substanţială de conţinut. Folosind mijloacele specifice acestui gen atît de popular al cărui rol educativ este atît de pregnant, emisiunea „La microfon, satira şi umorul" s-a relevat de la bun început, printr-o judicioasă selecţie tematică, tratată cu mult bun gust şi bun simţ artistic, ca şi prin promptitudinea cu care operează în actualitate. (De pildă, cupletul spus de H. Nicolaide cu tema „Cap Canaveral" sau „Scrisorile găsite" de Tudor Muşatescu, prezentate cu multă savoare de Al. Giugaru.)

Bine a procedat redacţia acestei emisiuni, lărgind cercul colaboratorilor şi apelînd pe lingă condeiele, aşa-zise cu „firmă", ale genului, şi la alte elemente, care au adus multă prospeţime şi inventivitate în ţintirea atacurilor lor satirice, înlocuind şabloanele prăfuite cu tipare noi, ceea ce a făcut să sporească nivelul calitativ artistic al emisiunii. S-a demonstrat astfel, cu deosebită eficienţă, mai ales în programele „semnate" de Saşa Georgescu, N. Stroe, Alexandru Andy, George Mihalache, Mircea Crişan ş.a., — că nu există incompatibilitate între divertismentul umoristic şi menirea sa educativă.

Din păcate, în unele emisiuni se mai strecoară concesii făcute gustului îndoielnic. Ne referim, îndeosebi, la duelul de... spirite dintre Mircea Crişan şi N. Stroe care, departe de a străluci prin verva spumoasă, caracteristică ambilor comici, s-a transformat într-un schimb de vulgarităţi ce nu pot fi tolerate într-o emisiune radiofonică de ţinută. Sensibil la împunsătura de floretă, de incisivă ironie, cu care Mircea Crişan îl ţinteşte în plin în spectacolul *Dansul notelor* — transmis în cadrul emisiunii „La microfon, satira şi umorul" — N. Stroe, în loc să se recunoască (cum ar spune chiar el) „touché" i-a servit în emisiunea următoare o ripostă care, satirizînd calităţile de imitator ale lui Mircea Crişan, a fost pe alocuri lipsită de o elementară decenţă.

Redacţia emisiunii „La microfon, satira şi umorul" trebuie să dea dovadă de mai multă exigenţă şi să împiedice asemenea recrudescente de vulgaritate în programele de care răspunde.

S. Massler

PENTRU CE NU ÎNCEP SPECTACOLELE TEATRELOR LA TIMP?

Ne-am pus de multe ori această întrebare elementară. Pentru ce un spectacol anunţat la ora opt trebuie să înceapă la opt şi zece sau la şi un sfert. A devenit chiar o „tradiţie" să se înceapă cu zece minute după ora anunţată. Se lasă un timp de respiraţie pentru publicul care şi-a propus să fie „foarte punctual", adică, soseşte la *opt fix* la teatru. Şi atunci, mai trebuie garderobă, traversarea holului, aşezarea pe locuri, cumpărarea unui program etc...

Dacă te duci la gară şi trenul pleacă la opt iar tu călător ai venit la opt şi un minut, rămîi pe peron. Spectacolul de teatru care are sarcina să educe publicul, ar fi bine să-l înveţe şi cu punctualitatea. Mai ales că, în toate ocaziile muncilor noastre cotidiene, „sfertul academic" de întîrziere joacă un rol foarte important. Teatrul ar putea contribui şi el la educarea cetăţeanului, ca să renunţe odată pentru totdeauna şi în viaţa de toate zilele, la... „sfertul academic". În afară de faptul că începerea la timp a spectacolelor ar impune şi personalului teatrelor o ţinută mai sobră, pornind poate chiar de la acest mic amănunt. Ne referim în primul rînd la personalul de sală şi chiar la personalul artistic, care de multe ori nu e gata machiat la ora cînd ar trebui să se înceapă spectacolul.

Nu e de neglijat în legătură cu acest fapt nici mentalitatea publicului. Sînt cetăţeni, care, opriţi să intre în sală după ora începerii, fac scandal şi invocă diverse motive de care teatrul „cică" e obligat să ţină seamă: în primul rînd teatrul nu poate neglija faptul că el, cetăţeanul, e în producţie şi nu a avut timp să-şi termine la timp toaleta de seară. Se răspunde că şi ceilalţi spectatori care au ajuns la timp sînt în producţie, că el deranjează o sală întreagă dacă intră acum, că... Inutil! Nu foloseşte nici exemplul cu trenul care pleacă la oră fixă, nici alte parabole, cetăţeanul are un moment în care i se deşteaptă tot spiritul civic şi argumentează că el şi-a plătit biletul, deci are dreptul... să intre, că va umbla în vîrful picioarelor, şi aşa mai departe... Pînă la urmă, dacă controlorul rezistă, cetăţeanul se întreabă cine e directorul acestui teatru stupid, care inventează măsurile acestea imbecile, se jură că nu va mai călca în veci în acest, — socoate el — pseudo-lăcaş de pseudo-cultură, şi iese trîntind uşa furios şi fioros!...

Undeva cetăţeanul are totuşi dreptate. El nu întîlneşte la toate teatrele aceleaşi măsuri. Într-o parte sînt mai stricţi, iar în alta mai „îndurători"... Neîntîmpinînd aceeaşi atitudine peste tot, cetăţeanul transformat în public de teatru, poate considera măsuri de acest fel ca fiind arbitrare şi unilaterale. O măsură comună a tuturor teatrelor din Bucureşti care să ducă la începerea spectacolelor la ora opt precis, nu la opt şi un minut, ar soluţiona şi această optică sui generis... La teatrele din Moscova spectacolele încep precis la şapte şi jumătate şi nimeni nu mai poate intra în sală după ridicarea cortinei.

Iată o măsură care ar depinde exclusiv de noi, nu costă nici un ban, nici un efort în plus, doar puţină grijă şi cheltuială de energie...

M. R.

UN SEMN DE PREŢUIRE

Cortina a căzut... Spectatorul a asistat cu emoţie la o dramă zguduitoare care l-a ţinut cu respiraţia întretăiată, sau a rîs cu lacrimi. Actorii au ieşit în faţa cortinei obosiţi, transpiraţi, după ce şi-au dăruit întregul lor talent. Şi iată, mulţi spectatori s-au sculat în picioare... Au fost ridicaţi oare de entuziasm? Nu!... O goană nebună începe cu direcţia... garderoba. Din păcate cam aşa se întîmplă. Mulţi spectatori nici nu mai aşteaptă să se spună ultima replică pînă la capăt că au şi pornit, agitaţi, preocupaţi să nu le-o ia vecinii înainte... Şi aplauzele? Doi, trei răzleţi, doi, trei mai puţini sprinteni de picior, unele soţii ai căror soţi se luptă pentru paltoane şi cîţiva sincer entuziaşti.

La teatrele muzicale finalul nu poate fi niciodată ascultat în linişte pînă la capăt, pentru că pe scenă rămîn de obicei mai mulţi decît în sală...

Uneori nici începutul unei piese nu se poate asculta în linişte: „clasicii" întîrziaţi nu au dispărut cu desăvîrşire ceea ce a făcut ca un glumeţ autor dramatic să recomande confraţilor mai tineri ca în primele minute din începutul unei piese să nu se spună lucruri importante: „asta pentru că tot nu se aude!"...

Aplauzele nu sînt o simplă formalitate, ci un firesc semn de preţuire adus muncii actorului. Întorşi din turnee din U.R.S.S., actorii noştri au povestit că aplauzele sînt pentru spectatorii sovietici un semn mai mult decît elocvent al preţuirii muncii actorilor.

Şi dacă de multe ori am criticat actorii, să le lăsăm noi spectatorii, de astă dată, lor acest drept.

Să învăţăm să aplaudăm!

M. M.

meridiane

B. Elvin

RĂSTĂLMĂCIRI

Arma cea mai gravă îndreptată împotriva unei piese de teatru revoluționare nu este, așa cum s-ar putea crede, refuzul de a o pune în scenă, ci o anumită „interpretare regizorală". Din acest punct de vedere, teatrul are o tristă superioritate asupra romanului. Cînd editurile burgheze au încercat să demonstreze că *Pe Donul liniștit* e un roman antisovietic, iar eroii săi refractari orînduirii socialiste, ele au fost silite să suprime numeroase capitole din carte, făcînd să apară la tot pasul, ca un semn al intervențiilor la care supuseseră volumul, puncte de suspensie. Erau aceste puncte de suspensie surîsul autorului, peste a cărui voință nu se putea trece.

În teatru lucrurile se petrec, însă, mai simplu. A reprezenta o piesă așa cum a gîndit-o autorul, în sensul și spiritul concepțiilor sale, rămîne o operație de răspundere intimă și de la care te poți ușor deroga. Cum alți martori stînjenitori în afara propriei tale conștiințe nu există, poți justifica totul vorbind despre viziunea personală, despre drepturile regiei etc. Abuzul devine inocent. Și astfel fără să tai o pagină, fără să modifici locul unei virgule, fără să omiți un semn de întrebare, piesa spune altceva decît a fost în intenția autorului. Indicațiile de regie se însărcinează să ducă ele singure la bun capăt acțiunea împotriva scriitorului.

Această cheltuială de muncă, de timp, de bani și de artă țintind să schimbe sensul revoluționar al piesei și să substituie semnificațiilor „primejdioase", altele confortabile pentru societatea capitalistă are pe scenele burgheze o lungă tradiție. De-a lungul anilor au fost adeseori remarcate „sacrificiile" la care au consimțit diverse instituții teatrale, pentru a expropria sensurile adevărate ale unei opere revoluționare. Piesele lui Maxim Gorki se pot mîndri că au cunoscut deseori această soartă, care e rezervată numai lucrărilor periculoase în cel mai înalt grad. *Azilul de noapte*, dar mai cu seamă *Micii burghezi* au fost astfel jucate pe scenele burgheze, încît publicul „susceptibil" a putut să le aplaude cu inima deschisă. Ceea ce era luptă pentru o nouă societate devenise disputa confuză între mai multe personaje stranii. Obiectivele sociale ale pieselor fuseseră abandonate pe seama conturării unor psihologii nebuloase și greu de priceput, lumina, decorul, interpretarea, deplasînd axa politică a acestor lucrări dramatice.

Lucrurile se petrec astfel ori de cîte ori piesele, prin actualitatea lor, se adresează conștiințelor, tulburîndu-le și somîndu-le să se pronunțe. Probabil că în S.U.A., *Vrăjitoarele din Salem* sînt prezentate ca imaginea unei epoci foarte îndepărtate, ca icoana unor timpuri revolute, iar vînătoarea de vinovați fără vină, goana după țapi ispășitori, ca pe niște întîmplări cu neputință să mai aibă loc în ziua de astăzi. Eroii lui Miller privesc, pesemene, spectatorii fără nici o lumină tainică în ochi, ca și cum nu ar denunța abrutizarea morală a unei societăți în care agentul FBI e aproapele tău, iar delatorul o parte din tine însuţi. Costumele, decorurile, interpretarea poartă gîndurile publicului, într-o supraveghere strînsă, către anii de demult. Şi astfel se pune o surdină nevăzută violenţei replicilor, se atenuează protestul actual. Avem de-a face cu o polemică purtată împotriva mormintelor!

Bineînţeles, atunci cînd această subtilă devastare intelectuală se dovedeşte inoperantă, nu se ezită a se recurge la înlăturarea unor replici sau chiar a unor scene. Piesa lui Bertholt Brecht *Cercul de cretă caucazian* se reprezintă în R.F. Germană, fără prolog. Lucrarea rămîne în acest mod întruchiparea dramatică a unei străvechi legende ale cărei tîlcuri se fărîmă şi se topesc în coloritul pitoresc al întîmplărilor evocate. Închipuirea hoinăreşte ca sub seducţia unui basm ireal. Cîţi spectatori ştiu sau îşi mai amintesc că prologul lega înţelesurile legendei de orînduirea socialistă, al cărui elogiu îl făcea...

Ar fi exagerat să credem că totdeauna răstălmăcirile sînt premeditate. Dar neputinţa de a înţelege o piesă revoluţionară şi rezistenţa pe care o pune mentalitatea celui ce înscenează piesa duc, evident, la acelaşi rezultat. Aşadar, nu rareori regizorul este însufleţit de cele mai bune intenţii, dar spectacolul trădează piesa. Şi aceasta fiindcă o operă dramatică este un lucru organic, în care fiecare replică este dependentă de întregul cuprins, fiecare afirmaţie întregită de nuanţele ei. E suficient ca două-trei scene să fie greşit interpretate, pentru ca sensurile întregului spectacol să fie măsluite.

***

La Paris, Teatrul „Atelier" joacă *Ploşniţa* de Maiakovski în regia lui André Barsacq. Cunoscutul om de teatru francez arată într-un interviu acordat revistei „Arts" interesul pe care-l poartă piesei acesteia „de o valoare universală", mărturisind că l-au ispitit „comicul ei mereu actual" şi „marile ei calităţi scenice". Din interviu rezultă că elementele spectaculoase ale piesei au exercitat o vădită atracţie asupra regizorului. „Cred că este interesant — spune el — să prezint publicului parizian o piesă ca *Ploşniţa* care aduce în scenă toate artele spectacolului: comedia, dansul, muzica instrumentală, vocală, chiar cinematograful şi elemente groteşti luate din circ".

Nu mică ne-a fost de aceea surprinderea, cînd am citit în presa franceză că spectacolul lui Barsacq contrazice piesa marelui scriitor.

Elsa Triolet semnează în „Les lettres françaises" un amplu articol pe marginea acestui spectacol în care demonstrează că *„Ploşniţa* lui Maiakovski nu-i *Ploşniţa* lui André Barsacq". Comentariile cronicarilor dramatici ale publicaţiilor burgheze vin să confirme, în felul lor, desfigurarea care s-a înfăptuit.

Ploşniţa constituie o piesă îndreptată împotriva mentalităţii mic-burgheze, împotriva spiritului filistin. Prisîpkin este „purtătorul de cuvînt" al acestui spirit. Fost muncitor, fost membru de partid, Prisîpkin şi-a declinat aceste calităţi, optînd pentru cea de mire. Convins că prin căsătoria cu Elzevira Davidovna Renaissance, fiica unui frizer bogat, va dobîndi tot ce aşteaptă de la viaţă, el se desprinde de clasa sa şi se însoară cu „o fecioară a NEP-ului". Prin acest act, biografia morală a eroului e definitiv trasată. Prisîpkin îşi zice acum Pierre Skripkine, socotindu-se înălţat în ierarhia socială. Părinţii Elzevirei încurajează căsătoria în nădejdea că ginerele proletar va fi o firmă serioasă şi inatacabilă, la adăpostul căreia afacerile vor prospera. Dar nu e numai atît: sînt totodată mîndri că strălucirea originii sociale a lui Prisîpkin se va răsfrînge şi asupra lor. Raisonneurul piesei, un fel de Mefisto al satirei, caracterizează, cu superioritatea pe care i-o dă luciditatea umorului, relațiile stabilite între cei doi soți. Baian numește mariajul „unirea muncii anonime dar atît de mărețe, cu capitalul doborît, dar atît de seducător". Lucrurile sînt spuse, așadar, răspicat: piesa este o satiră la adresa mentalității filistine. Despre violența acestei satire, despre forța acuzațiilor aduse lui Prisîpkin, despre caracterul profund partinic al piesei s-a vorbit adesea. Geniul polemic al lui Maiakovski se exprimă în *Ploșnița* prin acel dispreț decisiv și radical cu care privește zbaterea murdară și neputincioasă a prejudecăților mic-burgheze, monstruozitățile morale pe care acestea le hrănesc și le întrețin. În partea a doua a piesei, obiecțiunile aduse de scriitor spiritului filistin se înmulțesc, iar declinul lui Prisîpkin se îmbogățește cu noi înțelesuri. *Ploșnița,* scrisă în 1929, adică într-o perioadă în care NEP-ul scosese la iveală, tot felul de indivizi declasați, iar mica burghezie nădăjduia că moravurile ei vor supraviețui, se face ecoul urii pe care Maiakovski a nutrit-o statornic împotriva a tot ce corupe ideile nobile și pure ale revoluției socialiste.

Interpreții parizieni ai lui Maiakovski nu aveau simpla sarcină de a juca o piesă, de a întruchipa cîteva personaje, ci misiunea mult mai grea de a reconstitui acea realitate complexă, puternică în care palpita dinamica revoluției ce se săvîrșea în fiecare zi. Pentru ca să reproduci întocmai mesajul piesei acesteia îndrăznețe, să redai explozia de revoltă a autorului împotriva spiritului filistin, se cerea deopotrivă cunoașterea epocii în care se petrece acțiunea și respectarea ideilor care l-au călăuzit constant pe Maiakovski. Numai astfel, încordarea lăuntrică a piesei, adevărul ei putea fi redat fidel.

Dar așa cum reiese din presa franceză, André Barsacq n-a rămas credincios piesei. În viziunea sa, Prisîpkin, acest personaj negativ, a devenit un clovn, puțin prost, puțin ridicol și mai ales nevinovat. Tot ce era nociv în personaj, a devenit stupiditate gratuită și amuzantă. Maiakovski vedea în Prisîpkin un caracter dezgustător, care se încuscrește cu cei împotriva cărora a luptat, debitîndu-și rolul cu emfază alimentată de o prostie ritoasă; încrederea absolută în superstițiile mic-burgheze a luat la Prisîpkin aspectul unui cult sublim în ridicolul lui. Barsacq a făcut din acest personaj un prost cumsecade, care solicită îngăduința surîzătoare a spectatorului: viciile sale sînt atît de umane... Prin această interpretare, sensurile revoluționare ale piesei au fost extirpate, iar *Ploșnița* nu e nici prin tendință, nici prin atmosfera generală, în spiritul operei maiakovskiene.

Ar fi nedrept să omitem contribuția presei burgheze la răstălmăcirea piesei. Astfel, Robert Kanters, vorbind despre piesă în revista „Express", nu găsește altceva de spus decît că „în prima parte a lucrării sînt cîteva glume anodine, în stilul șansonetiștilor". Pe cronicarul revistei îl surprinde plăcut tabloul nunții. „Tabloul nunții, cu cîntecele, dansurile sale, cu farsele grotești, este, dacă trebuie să ne gîndim neapărat la Molière, ca excelenta introducere la *Burghezul gentilom.* Aici direcția de scenă a lui Barsacq repurtează un succes total". Din aceste rînduri rezultă net în ce direcție a deviat regia spectacolului. Și totodată în ce măsură Robert Kanters contribuie la desăvîrșirea operației. „Satiră? — se întreabă el. Dar ce satirizează această piesă? Societatea comunistă din 1929? O asemenea idee nu duce prea departe și ne lasă nepăsători. Mentalitatea mic-burgheză? În această privință Maiakovski e mult mai puțin decît Molière și Jules Renard, fiindcă nu se referă nici la cadrele politice, nici la cele sociale ale regimului..." Iar J. J. Gautier în „Figaro" găsește, la rîndul său, că dacă spectacolul prezintă interes este prin caracterul fastuos al nunții. „Nunta este o feerie de culori, de mișcare trepidantă, de ritm" notează el cu o încîntare simulată, sub care se ascunde neînțelegerea răuvoitoare cu care tratează piesa.

Nu mai încape îndoială că erorile regiei sînt cele care au stîrnit aplauzele presei burgheze. În acest chip, regia şi presa şi-au dat mîna pentru a absorbi prin efecte de decor, de costumaţie şi de interpretare, conţinutul revoluţionar al piesei. Nu s-a făcut economie de recuzită : o scară de pompieri, un pian, un covor rulant, o piele de leu, opt ventilatoare, două girafe, şi nenumărate cronici au pornit ofensiva împotriva lui Maiakovski..

În înverşunarea cu care presa burgheză sprijină şi elogiază erorile regiei, în violenţa cu care aceeaşi presă luptă împotriva adevărurilor exprimate de piesa lui Maiakovski, trebuie să vedem cît este de vie şi de actuală în circulaţia valorilor de artă opera marelui scriitor sovietic şi, mai cu seamă, cît e de prezent mesajul ei în conştiinţa milioanelor de oameni.

SPECTACOLELE TEATRALE LA DECADA ARTEI ŞI CULTURII DIN UZBEKISTAN

Recent, Moscova a întîmpinat cu multă bucurie oaspeţii din Uzbekistanul însorit — maeştrii artei teatrale şi alţi reprezentanţi ai culturii şi artelor, veniţi la decadă.

In teatrele capitalei U.R.S.S. au fost prezentate spectacolele teatrelor de dramă din Uzbekistan, sosite la decadă. E vorba de Teatrul Academic „Hamza" şi de Teatrul Rus de Dramă din Taşkent.

Repertoriul Teatrului Academic „Hamza" este interesant şi original. Moscoviţii cunosc de altfel bine acest minunat teatru de dramă în urma recentelor turnee cu spectacolele *Fiica lui Ganga, Algeria, patria mea!, Steaua călăuzitoare*. In repertoriul decadei, alături de aceste piese sînt incluse *Baiul şi sluga* a lui Hamza, *Huria,* o nouă piesă din viaţa contemporană de A. Uigun, în care rolul principal este interpretat de S. Işanturaeva, precum şi dintre lucrările clasice *Iuliu Cezar* de W. Shakespeare şi *Unchiul Vania,* de A. Cehov.

Presa de specialitate subliniază jocul subtil, nuanţat al artiştilor uzbeci, şi ceea ce este deosebit de important pentru arta scenică — pătrunderea adîncă a chipurilor.

Iuliu Cezar nu a fost jucat de mult timp pe scenele teatrelor din Moscova şi de aceea acest spectacol a fost întîmpinat şi pe acest plan cu interes de publicul moscovit.

Dar spectacolul care, fără îndoială, a constituit marele succes al Teatrului Academic „Hamza" a fost *Baiul şi sluga,* piesă scrisă de autorul al cărui nume îl poartă şi teatrul, încă în 1918. Piesa a fost revizuită de K. Iaşen. In spectacol se arată viaţa poporului uzbec în anii ţarismului. Bogătaşul Salihbai, care crede că poate cumpăra totul pe bani — iată principalul erou al piesei. El se îndrăgosteşte de nevasta slugii sale, Gafur — Djamilea, vrea s-o tenteze cu bani. Dar oamenii săraci cunosc adevăratele sentimente de credinţă şi dragoste, care sînt redate cu mare talent de interpreţii rolurilor lui Gafur şi Djamilea — S. Işanturaeva şi S. Burhanov.

Pentru Salihbai, toate mijloacele sînt bune spre a-şi atinge ţelul, banii trebuie să-l ajute în îndeplinirea dorinţelor lui. Şi cînd Salihbai nu reuşeşte să cumpere cinstea lui Gafur, el foloseşte provocarea : îşi învinuieşte sluga că ar fi furat nişte bijuterii şi obţine ca aceasta să fie deportată în Siberia.

Acum baiul şi-a atins scopul : soţia slugii lui trebuie să fie soţia lui. Dar voinţa, intransigenţa oamenilor simpli nu pot fi înfrînte : Djamilea, chiar la ospăţul de nuntă, bea otravă şi moare. Numai în felul acesta, o femeie cinstită, cu suflet nobil, putea să-şi exprime protestul ei. Ultimele cuvinte sînt adresate soţului ei Gafur : „Răzbună-te pe toţi baii, ca să ardă în flăcări puterea lor".

Ruben Simonov, artist al poporului din U.R.S.S., într-un articol publicat în „Pravda" scrie : „Întîlnirile cu teatrul „Hamza" care a arătat şi alte spectacole valoroase sînt o mărturie că arta dramatică a Uzbekistanului înfloreşte şi se perfecţionează".

Publicul moscovit a primit cu multă căldură şi spectacolele Teatrului Rus de Dramă din Taşkent, unul dintre cele mai bune colective ruseşti din republicile unionale. Colectivul teatrului a prezentat cu succes un repertoriu interesant şi viu : *Istoria unui suflet pustiit,* dramatizare după romanul lui M. Gorki. *Viata lui Klim Samghin, Secretele valului,* traducere după una din cele mai bune piese ale lui Hamza şi piesa lui N. Virta *Zări îndepărtate.*

cărți-reviste

NEMIROVICI-DANCENKO, DRAMATURG ȘI PROZATOR *

Numele lui Nemirovici-Dancenko e foarte bine cunoscut pretutindeni, fiind organic asociat, pe planul întemeierii și dezvoltării Teatrului de Artă din Moscova, cu acela al marelui Stanislavski. Articolele, scrisorile, convorbirile lui în domeniul artei teatrale s-au publicat în mai multe rînduri, constituind un îndreptar de incontestabilă utilitate pentru slujitorii scenei contemporane. Detaliile legate de munca sa regizorală, culese de discipoli, au fost și ele adunate în volume, care au devenit lucrări de căpătîi pentru actori și directori de scenă. Pomenind despre calitățile sale deosebite de om de teatru, batem la uși larg deschise. Fiindcă nu mai descoperim nimănui nici o taină amintind că Nemirovici-Dancenko este una dintre figurile cele mai însemnate ale mișcării teatrale contemporane, unul din ctitorii artei spectacologice realist-socialiste.

Volumul pe care îl avem însă în față înscrie pe frontispiciu numele celui mai apropiat colaborator al lui Stanislavski, lăsînd să figureze dedesubt un titlu plin de făgăduințe: *Povestiri și piese*. L-am parcurs cu legitimă nerăbdare, încercînd să descoperim cît de izbutite sînt încercările întru literatură ale dramaturgului și prozatorului amator.

Scrise în ultimul deceniu al veacului nouăsprezece, *Revizia guvernatorului* și *Drama de dincolo de scenă* — lucrări în proză —, *O afacere nouă* sau *Prețul vieții* — piese de teatru —, au o evidentă orientare realist-critică. Fie că e vorba de nobilime și funcționărime *(Revizia guvernatorului, O afacere nouă)*, fie că e vorba de burghezie, negustorime *(Prețul vieții)*, autorul nu le amnistiază niciodată, deslușindu-le substanța, decrepitudinea morală și rolul nefast în societatea vremii. In același timp, este evidentă simpatia sa, manifestată activ, convingător, pentru țărănimea obidită *(Revizia guvernatorului)*, pentru bieții actori provinciali, cărora autocrația țaristă le-a rezervat în exclusivitate o mizeră condiție morală și materială *(Drama de dincolo de scenă)*.

Urmărind opera literară a lui Nemirovici-Dancenko, identificăm cu relativă ușurință influențele creatoare ale lui Ostrovski și Cehov, unitatea de vederi umaniste și direcția critică comună, prezente în scrisul acestor trei reprezentanți ai marii literaturi ruse. Lumea teatrului din *Drama de dincolo de scenă*, de pildă, are uneori rezonanță asemănătoare cu oameni și situații din *Pădurea* lui Ostrovski. Tot așa cum micul funcționar Dumcin — din *Revizia guvernatorului* —, inadaptabilul cu natură sensibilă și cam abulică, găsește nenumărați tovarăși de viață și dezamăgire în celebra galerie de personaje cehoviene.

Identitatea de preocupări, de climat psihologic și de stil general chiar, cîteodată, nu-l așează însă pe Nemirovici-Dancenko în rîndul epigonilor lui Cehov și Ostrovski. Scrisul său poartă pecetea originalității, a talentului, care nu-și îngăduie niciodată să se confunde cu imitația.

Așa, de pildă, nuvela mai mărișoară *Revizia guvernatorului*, e o adevărată perlă literară. Povestea e simplă și întîlnită, la coordonate apropiate, de mai multe ori în literatura rusă. Se anunță inspecția guvernatorului. Peste tot se fac preparative febrile. O soție zeloasă constată neliniștea tovarășului ei de viață, șef de zemstvă, și întreprinde tot ce-i stă în putință — prin relații, intervenții, rugăminți — ca să-i salveze slujba și situația socială. Soțul ei, Dumcin, a păcătuit față de autorități, protejînd o seamă de țărani necăjiți, care nu puteau plăti niște noi dări, inventate de fantezia, neobosită pe această linie, a unor sîrguitori funcționari țariști. Dumcin e totuși iertat grație umilințelor la care a fost supusă soața sa, Lidia Artiomovna, care a făcut plecăciuni în stînga și în dreapta. Numai că Dumcin nu e satisfăcut. El își dă seama de inutilitatea oricărui efort onest. Nu are forța să lupte, nu are un temperament de luptător și nici nu distinge prea limpede obiectivele autentice ale luptei. Şi se lasă pradă ispitelor apei paşnice care curge prin apropiere, punîndu-şi capăt zilelor.

---

* Vl. I. Nemirovici-Dancenko: *Povestiri și piese,* Editura de Stat pentru literatură, Moscova, 1958.

Pe această canava de evenimente, depănate într-un spaţiu relativ restrîns, se profilează o serie de foarte interesante siluete umane. Autorul portretizează cu dibăcie, folosindu-se de observaţii laconice, susceptibile însă să dea măsura *oamenilor*. Alcătuită din diverse mici episoade, nuvela nu cunoaşte personaje episodice. Dramaturgul slujeşte aici cu credinţă pe prozator, descifrînd fiecare sinuozitate sufletească a eroilor, sugerîndu-le sau relatîndu-le preistoria, descoperindu-le esenţa în acţiune. Remarcabilă rămîne prezenţa ţărănimii care, cu toate că apare destul de rar, domină de multe ori acţiunea, condiţionînd comportarea personajelor din altă lume decît a lor. Orientarea realist-critică a lucrării transpare astfel nu numai prin intermediul stigmatizării directe a unor reprezentanţi ai nobilimii, ai înaltei funcţionărimi, ci şi prin cvasipermanenta confruntare indirectă cu victimele lor — umilii funcţionaraşi şi mai cu seamă ţăranii obidiţi, fără nici un fel de scrupule.

Puterea de sugestie a atmosferei triste (subliniate prin contrast de petrecerile şi insolenta lipsă de griji a favorizaţilor unei soarte mai mult decît nedrepte), subtila analiză psihologică cu ferme implicaţii sociale, judicioasa compoziţie care prinde ca într-o fină pînză de păianjen micile episoade şi marile explicaţii — dau contururile pline de graţie şi capacitate de convingere a acestei foarte interesante lucrări literare.

Există momente fermecătoare şi în *Drama de dincolo de scenă*, care îşi împrumută tema din experienţa foarte temeinică a omului de teatru Nemirovici-Dancenko. Pasajele lirice ale tinerilor actori Ramenskaia şi Luţkoi evocă tot ce a avut mai bun lumea teatrului provincial rusesc din acea vreme. Autorul nu vrea însă să amnistieze întreaga tagmă actoricească ; şi îşi manifestă dezaprobarea în raport cu slujitori ai scenei de formaţie cabotină — ca Ramenski —, faţă de rătăciţi întîmplător întru ale teatrului, ca Perevalov, Kliucikov, Belesov. Drama de dincolo de scenă nu trebuie confundată cu frămîntările amoroase ale Ramenskaiei pe care o solicită fostul soţ, pe care o doreşte avocatul infatuat şi pasămite iubitor de artă, Krasavţev, pe care o iubeşte tînărul actor Luţkoi. Aceste complicaţii dispar pînă la urmă şi Ramenskaia rămîne să slujească scenei şi dragostei adevărate, cu Luţkoi. Drama de dincolo de scenă este aceea a tuturor actorilor din carte, a majorităţii lor zdrobitoare din viaţa vremii, care, flămînzi, istoviţi, joacă cu mai mult sau mai puţin talent, neizbutind să-şi cîştige nici bucata de pîine, nici un dram de consideraţie din partea publicului filistin.

Lucrarea se citeşte cu mult interes, nu numai fiindcă comunică taine din lumea culiselor, ci mai cu seamă fiindcă aduce în dezbatere probleme destul de însemnate ale vremii şi *oameni* adevăraţi, înzestraţi cu calităţi şi slăbiciuni omeneşti.

Dacă în *Revizia guvernatorului* dramaturgul împrumuta unele mijloace artistice eficiente prozatorului, dacă în *Drama de dincolo de scenă* omul de teatru împrumuta din experienţa sa o temă nuvelistului, în piesele scrise de Nemirovici-Dancenko nu se mai operează asemenea transferuri, practica regizorului confundîndu-se adesea cu necesităţile scrisului dramatic.

O afacere nouă cheamă în memorie, în general, dramaturgia cehoviană, în special *Livada de vişini*. Comedia aceasta aduce în scenă, în plan satiric, nobili scăpătaţi — Stolbţovii — şi burghezi, negustori căpătuiţi — Kalguevii —, încurcaţi într-o afacere cu nişte zăcăminte de cărbuni. Lucrurile se complică treptat, ca să sfîrşească pînă la capăt cu bine. Pretextul acestor complicaţii, cuprinse în logica dramatică, îi înlesneşte autorului prezentarea nuanţată, critică, a unui peisaj uman variat. Nemirovici-Dancenko izbuteşte aici o arhitectonică armonioasă a piesei, în care nu lipsesc surprizele proprii genului, situaţiile pline de haz, solidele caractere comice. El se dovedeşte a fi şi aici, ca şi în proză, un admirabil portretist, care, fie că pictează în pastă groasă, fie că desenează cu linii suple, discrete, obţine aceeaşi pregnanţă a profilurilor sufleteşti.

Plină de o substanţă psihologică densă, cu ample implicaţii etice, este drama *Preţul vieţii*, care îşi ancorează acţiunea în familia burgheză Demurin, roasă de indiferenţă faţă de oameni, de meschinărie, de egoism. Anna, soţia tînără a fabricantului Demurin, nu-şi găseşte locul în această familie, care a abandonat cu dezinvoltură orice valori morale, în dorinţa de a nu se lăsa incomodată. In disperare de cauză, Anna se apropie de tînărul tehnician Morskoi, care se dovedeşte nemulţumit de aşezarea vieţii, dar incapabil de a desluşi vreo posibilitate de ieşire din impas. Sinuciderea lui Morskoi şi identificarea legăturii pe care a avut-o cu acest tînăr, o fac pe Anna să ajungă şi ea în pragul disperării.

Aici intervine o inconsecvenţă a autorului. Prima parte a piesei impresionează prin atmosfera uneori gorkiană (anumite momente fiind destul de asemănătoare cu cele din *Duşmanii* sau *Cei din urmă*), care demonstrează poziţia net critică a scriitorului faţă de lumea „morală" a burgheziei, faţă de iremediabila ei decrepitudine. Şi totuşi, după sinuciderea lui Morskoi, Anna pare să se împace cu soţul, care a început s-o... înţeleagă. E evident că lumea lui Demurin nu poate să-i făgăduiască Annei eliberarea din gravul impas psihic, moral, în care se găsea, nu poate să-i ofere nici o soluţie pe deplin valabilă. De aceea, finalul precipitat al piesei convinge mult mai puţin decît excelenta ei expoziţie şi substanţiala angajare a personajelor în drumul spre deznodămînt.

Cu toată această inconsecvenţă, piesa cuprinde, mai cu seamă în prima ei parte, evidente valori, materializate în vibrante intonaţii tragice, în iscusite situaţii scenice şi temeinice operaţii de introspecţie în universul de gîndire şi simţire al eroilor. Aceste virtuţi artistice sînt intim legate de axul vehemenţei critice la adresa burgheziei, manifest în primele acte ale piesei.

* * *

Expunerea sumară a două povestiri şi a două piese nu e de natură să reconstituie imaginea unui scriitor. Cu atît mai mult, cu cît este vorba despre „fratele meu mai mare întru scris" (cum îl numea în 1900 Gorki pe Nemirovici-Dancenko), „despre dramaturgul cunoscut în care unii vedeau pe urmaşul lui Ostrovski" (cum menţiona Stanislavski în raport cu colaboratorul său apropiat). Lectura operelor mai importante ale lui Nemirovici-Dancenko indică în orice caz o sumă de calităţi, care nu se lasă ignorate în dramaturgia şi proza sa. Direcţia realist-critică, consonantă cu cele mai înaintate şi valoroase personalităţi şi lucrări literare ruseşti ale vremii, a generat supremele virtuţi ale pieselor şi nuvelelor sale. Fin analist, el nu şi-a exersat darul pe linia exagerărilor psihologiste, descifrînd întotdeauna cu grijă legăturile sociale ale frămîntărilor sufleteşti proprii eroilor săi. Inzestrat portretist, el nu s-a amuzat făcînd simple desene după natură, ci le-a conexat mereu cu peisajul uman al vremii, cu imaginea panoramică a societăţii ruseşti de la sfîrşitul veacului trecut. Dispunînd de o mare iscusinţă în materie de compoziţie, el a preferat arhitectonicii graţioase, dar lipsite de semnificaţie, aşezarea chibzuită a acţiunii pentru slujirea cît mai eficientă a ideii. Stilist subtil, el nu s-a lăsat ispitit de metafore răsunătoare, de comparaţii absconse, de ornamente inutile, căutînd cu perseverenţă modalitatea cea mai potrivită de expresie a gîndului, a tendinţelor majore ale operei, a „supraproblemei" (ca să ne exprimăm în termeni stanislavskieni).

Fără îndoială că Nemirovici-Dancenko, independent de marile sale calităţi pe tărîmul scrisului, nu poate fi comparat de la egal la egal cu Cehov şi Ostrovski, cu Tolstoi şi Dostoevski, nu poate fi aşezat fără efort în galeria geniilor incomparabilei literaturi ruse. In orice caz, însă, el nu rămîne, aşa cum eram dispuşi să credem iniţial, un prozator şi dramaturg amator. Opera sa literară confirmă existenţa unui *scriitor* autentic, care dublează cu cinste pe marele om de teatru, ce şi-a înscris, fără drept de dubiu, numele în rîndul marilor personalităţi ale culturii contemporane.

Horia Deleanu

I. P. 2, c. 1033

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

Coperta I: Radu Beligan (Hlestakov) în Revizorul *de N. V. Gogol — Teatrul Național „I. L. Caragiale“*

Coperta IV: Mihai Berechet (Archibald Torneycroft), Carmen Stănescu (Gloria Cox), Alexandru Demetriad (John Dennis Turnbull) și Alfred Demetriu (Alec Mc. Intyre) în Diplomații *de Peter Karvaș — Teatrul Național „I. L. Caragiale“*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București
Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

teatrul

Lei 5